LUNES DE REVOLUCION/I6//

JUNIO 29/LA HABANA/STOP/

REFORMA AGRARIA EN ISRAEL

LOS KIBUTZ:COLONIAS

AGRICOLAS/3/STOP/LA

NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL/

¿UN RETORNO A UNAMUNO?/

POR CLAUDE COUFFON/VERSION

DE SERGIO A.RIGOL/STOP/

GUILLEN EN PERSONA/POR

ROBERTO BRANLY/ FOTOS:

RAUL CORRALES/STOP/

POEMAS DE NICOLAS GUILLEN/

STOP/NECESIDAD DE JOSE

ANTONIO RAMOS/POR MATIAS

MONTES HUIDOBRO/STOP/

SEÑORITA CORAZONES

SOLITARIOS/STOP/ENTREGA

SEGUNDA/STOP/POR NATHANAEL

WEST/STOP/DIBUJOS DE FORNES

STOP//FIN//REANUDAREMOS

LA TRANSMISION EL PROXIMO

LUNES/STOP//LRI6/LR/I6//





REFORMA AGRARIA EN ISRAEL, LOS KIBUTS: COLONIAS AGRICOLAS





IV.— VIVIENDA Y SERVICIOS PUBLICOS

El aspecto físico y edilicio de un kibutz varía según la antigüedad del establecimiento, su ubicación, el grado de evolución económica, el carácter de sus miembros, etc. Sin embargo, al entrar en el sector urbano de cualquiera de estas comunidades difícilmente puede confundirse su aspecto con el de cualquier otra forma de colonización israelí.

Existen kibutzim solidamente establecidos que ofrecen la apariencia de una aldea-jardín moderna, primorosamente trazada y escrupulosamente conservada. El reverso de este panorama puede encontrarse sobre todo en comunidades nuevas que parecen campamentos provisorios con sus tiendas de campaña, barracas de maderas y ausencia de verduda. Entre estos dos extremos fluctúa la apariencia física de un kibutz.

En los primeros tiempos de la colonización era característica de estas comunidades la torre de guardia ubicada muchas veces sobre el depósito de aguas del establecimiento. El carácter de vanguardia en un territorio hostil subrayaba la importancia de ese atalaya.

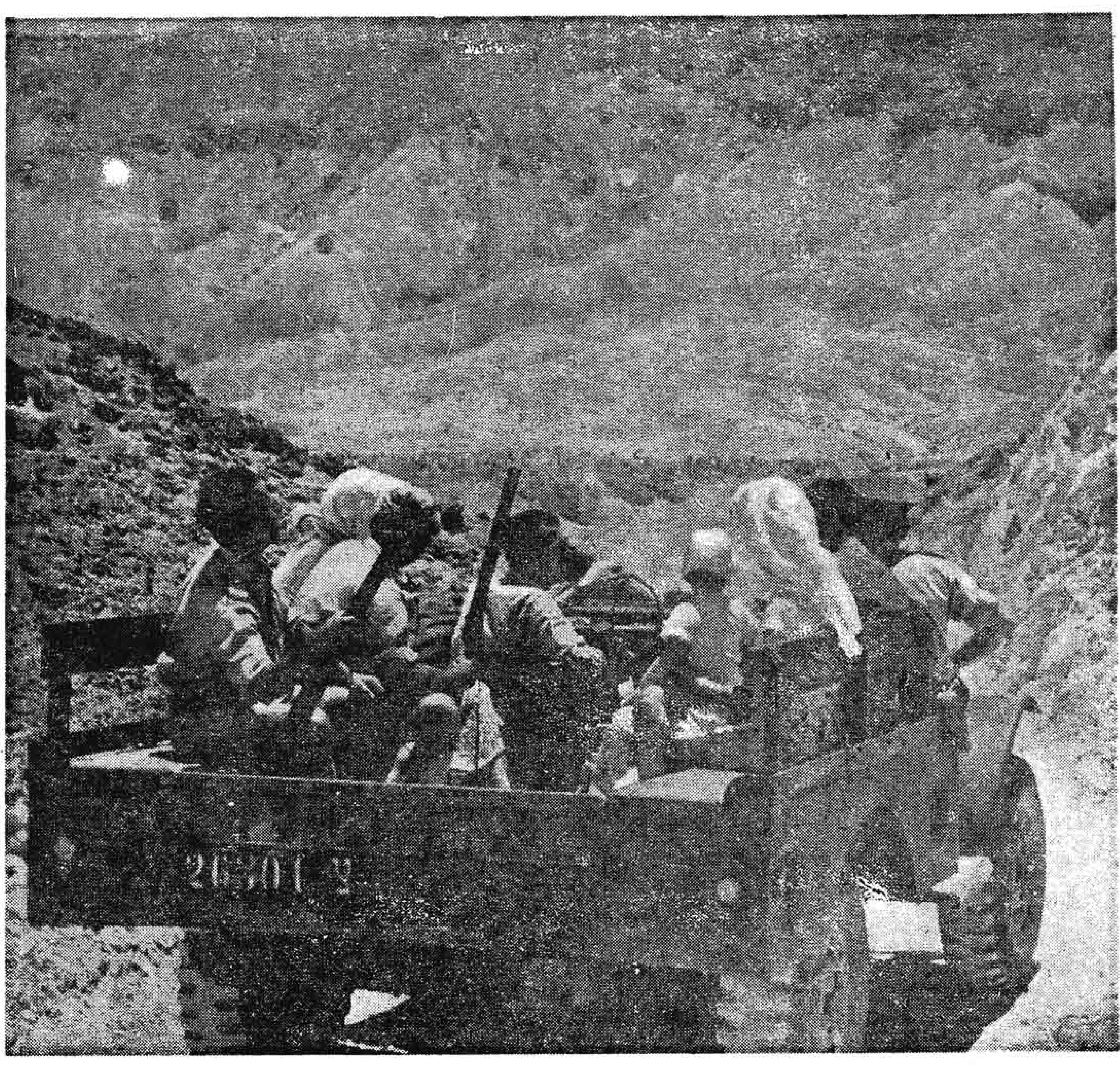
El comedor colectivo y la Casa de los Niños se destacaban y se destacan por su tamaño del resto de los edificios del kibutz, ya sean las modernas y espaciosas construcciones de una colonia veterana o la precaria barraca de un nuevo establecimiento.

En algunos kibutzim la Casa de la Cultura con su salón teatro, su biblioteca y sus salas de reunión se agrega al grupo anterior y se encuentra entre los edificios sobresalientes de la colonia. También la vivienda de los miembros varía entre los extremos mencionados y va desde una tienda con base de cemento, por pareja, o por grupo de cuatro a seis solteros, hasta un departamento moderno de dos habitaciones espaciosas y confortables con todas las facilidades sanitarias por familia. Las barracas y bungalows, y las habitaciones permanentes de cemento, sin facilidades sanitarias individuales, llenan el término medio en la evolución de la vivienda kibutziana. En los últimos años las mejoras son introducidas a un ritmo que se acelera cada vez más.

La Casa de los Niños implica uno de los ragos más típicos de la vida del kibutz. Se trata de lo que puede calificarse de Sociedad Infantil. Los niños viven desde sus primeros días hasta la edad de dieciocho años en el o los edificios especialmente dotados para ese objeto con viviendas, comedores y servicios especiales, todos ellos divididos por edades. A cargo de personal especializado se desarrolla así la vida del niño en el seno de la sociedad infantil que a su vez crece en conjunto y constituye la reserva "privilegiada" de todo kibutz.

Es interesante señalar aquí que esta característica de la comunidad kibutziana tampoco es producto solamente de un principio teórico. En realidad lo que decidió la separación relativa de la vida cotidiana del niño de la de sus padres, entendiéndose aquí que la familia como tal sigue siendo teórica y prácticamente la unidad básica de la sociedad kibutziana, fueron las condiciones de vida y de trabajo de los fundadores del kibutz.

El principio de igualdad de derechos y de obligaciones de los dos sexos y la labor de la mujer en todas las ramas de la actividad del ki-



butz sin discriminación, sumadas a las precarias comodidades individuales de los comienzos, impusieron la Casa de los Niños como la solución más eficaz para ofrecer a la nueva generación del kibutz el máximo posible en todos los sentidos.

En las costumbres sociales del lejano oriente, en China por ejemplo, la edad es de por sí un atributo de prestigio. En cierto modo en los comienzos de la nueva nación hebrea casi puede hablarse de un proceso opuesto. La juventud de un individuo era y aun es un atributo de por sí y los niños de Israel gozaron y gozan de un tratamiento de privilegio por excelencia.

Es fácil entender este fenómeno como consecuencia del anhelo de aquellos que llegaron a las tierras de Israel de allende el mar, por ver crecer y levantarse una nueva generación con raíces tanto espirituales como telúricas en el suelo de sus antepasados. Las nuevas generaciones que son la esperanza de todos los pueblos de la tierra, cobran para el pueblo hebreo una importancia singular en el momento histórico de su retorno al concepto nacional y a la materialización del mismo. Todas estas consideraciones deben analizarse para comprender la vida de los niños del kibutz israelí.

En la Casa de los Niños, en una relación de familia donde se subraya particularmente la camaradería entre padres e hijos, en el seno de la sociedad infantil igualitaria y democráticamente estructurada, con un tipo de educación integral que rebasa los límites del aula, se forja el carácter del niño en el kibutz.

Aunque los resultados de este sistema de educación se evidencian positivamente en la pujanza de la nueva generación que poco a poco va tomando en sus manos el movimiento kibutziano, el afán constante de superación de estas comunidades se manifiesta en el carácter siempre experimental de las mismas. Ultimamente en algunos kibutzim se tiende a acentuar más la vida de familia y la presencia del niño en la vivienda paterna. En algunos establecimientos los niños de determinada edad duermen incluso en la casa de sus padres. Estas experiencias son por ahora aisladas y el sistema de la Casa de los Niños sigue siendo el absolutamente predominante. Por supuesto que en el caso de difundirse tendrá que adaptarse a las nuevas necesidades.

Del mismo modo en que fluctúa la calidad de las habitaciones de un kibutz varía el moblaje de las mismas. En colonias veteranas es común encontrar viviendas amuebladas con singular buen gusto y muebles de excelente factura y material, comparables a los de cualquier departamento de clase media acomodada en la ciudad. En establecimientos nuevos, el moblaje depende en muchos casos de la habilidad individual para transformar un par de cajones de exportación de fruta por ejemplo, en una estantería para libros o utensilios diversos.

Los miembros de un kibutz comen todos juntos en el comedor colectivo de la comunidad. Debe señalarse, además de los comedores infantiles especiales, la excepción que se hace a los padres de los miembros de un kibutz que son mantenidos por la comunidad, trabajen o no, y que gozan, si así lo desean, de facilidades para cocinar y comer en sus propias habitaciones. El comedor colectivo llega en algunos casos a ofrecer el aspecto de un moderno restaurant urbano de líneas modernas y decoración sobria de calidad. En otros, hemos ya mencionado la barraca-comedor. Lo importante es señalar que en este edificio se llevan a cabo también en la gran mayoría de los kibutzim buena parte de la vida social-cultural del establecimiento. Hemos apuntado ya la existencia de la Casa de la Cultura, que se levanta ya en varias colonias más desarrolladas. Por supuesto que en ellas el comedor queda reducido a su función específica. Pero esto sucede por ahora sólo en una minoría de establecimientos kibutzianos.

Los talleres de costura, zapatería, lavandería, etc. proveen a las necesidades de todos los miembros. En lo que a ropa de trabajo se refiere no existe problema alguno. En cambio cuando se trata de vestimenta más sofisticada y especialmente en lo que a la mujer se refiere, por supuesto que los pequeños conflictos individuales son comunes. Algunos kibutzim han establecido el método de asignar una determinada suma de dinero a sus miembros para la compra de ropas de su agrado, a su entera y libre selección.

El servicio de salud pública de las colonias funciona a través de la afiliación de cada kibutz al Kupat Jolim o sea el servicio de Salubridad de la Confederación General del trabajo que tiene una red de dispensarios, enfermerías y hospitales en todo el país. Cuando se presenta la necesidad de un tratamiento especial, la comunidad costea todos los gastos del mismo incluso en el extranjero. Del mismo modo si un accidente cualquiera convierte en inválido al miembro de un kibutz éste sigue viviendo en el establecimiento bajo la responsabilidad y por cuenta de la economía comunal.

Todos los servicios públicos del kibutz, incluída la cocina comunal, tienden a aumentar su eficiencia por medio de la mecanización y la aplicación de los métodos más modernos. Por otra parte se nota la tendencia a aumentar las comodidades privadas de los miembros. Incluso el comedor colectivo tiende a ser reemplazado por ambientes más íntimo. Todo ello en un proceso de evolución que apunta al progreso de la comunidad y al bienestar de los individuos que la constituyen.

V EDUCACION Y ACTIVIDADES CULTURALES

Hasta aquí hemos trazado las líneas generales según las cuales se estructura y funciona un kibutz. Un experimento social de este tipo ofrece en realidad tantas facetas que el análisis de cada una de las mismas es tema para extensas exposiciones. Limitándonos sin embargo a un panorama general no resta tocar algunos puntos referentes a la formación del material humano que constituye hoy y constituirá mañana la población de las comunidades kibutzianas.

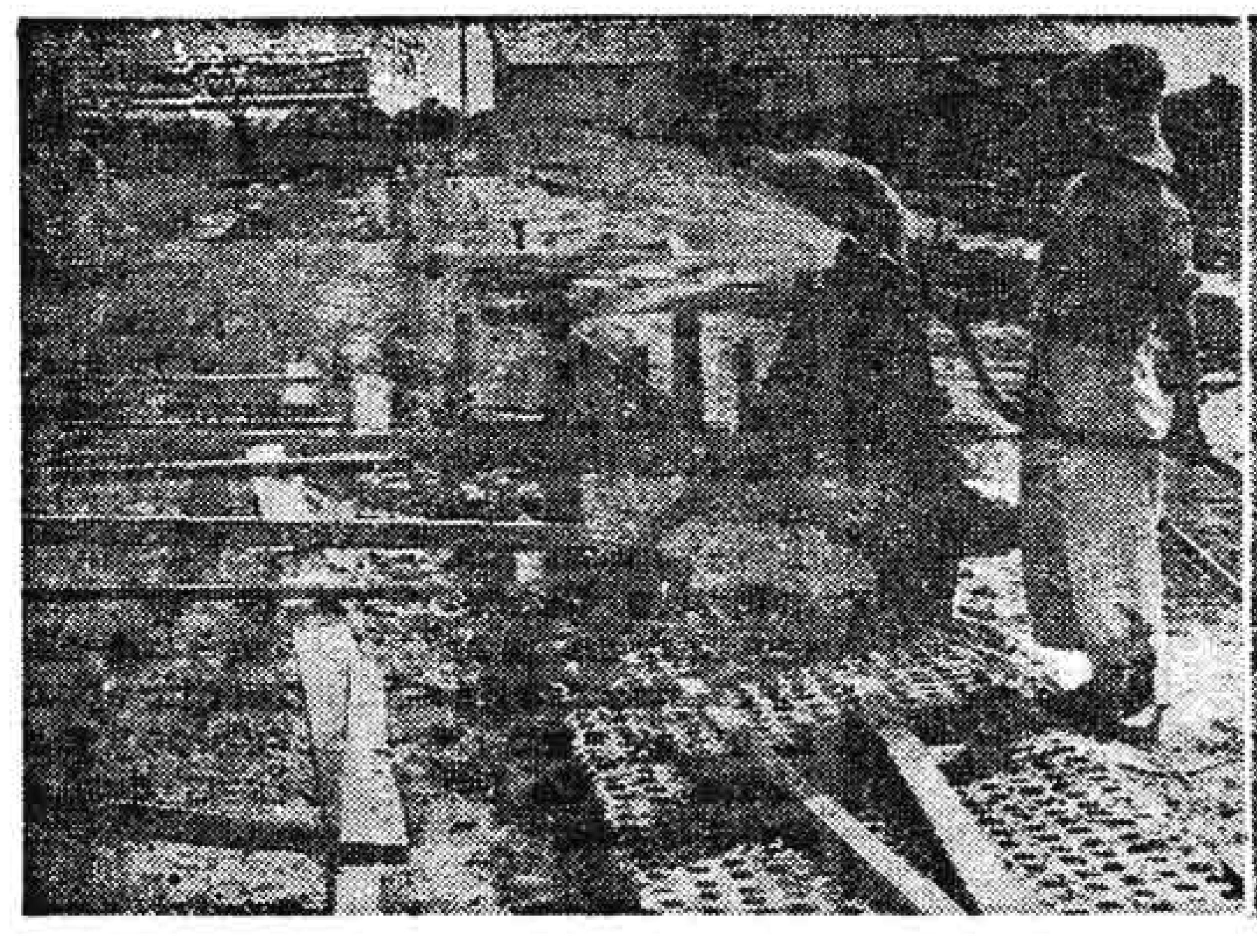
Al finalizar la primera Guerra Mundial el movimiento kibutziano era ya un hecho sólidamente establecido. Las instancias sionistas en el afán de crear reservas apropiadas y guiar a la juventud judía por el camino de su autorealización sionista por medio de la inmigración y establecimiento en Israel, crearon una Agencia especial que lleva el nombre de "Hejalutz" (el pionero).

La palabra hebrea Jalutz cuya traducción literal es "Vanguardia", integró al vocabulario hebreo moderno el concepto del pionero israelí y muy especialmente la figura del colono hebreo de vanguardia, cuyo idealismo constituyó la base del Estado Hebreo.

La mencionada organización Hejalutz concentró sus esfuerzos en crear granjas y campos de entrenamiento para los futuros jalutzim que reforzarían las filas del movimiento kibutziano. Estos campos de entrenamiento llamado Hajsharot comenzaron a establecerse en los países de Europa Oriental y se difundieron luego por Europa y América donde constituyen hoy una red de granjas experimentales, sostenidas conjuntamente por la Histadrut y la Agencia Judía para Palestina. Cada Hajshará constituye una réplica lo más exacta posible, según los casos, de un kibutz. El entrenamiento que en ella se imparte abarca tanto el aprendizaje agrícola de los jalutzim en cierne, como la formación ideológica y cultural de los mismos.

Generalmente los jóvenes formados en la Hajshará se trasladan posteriormente en grupo a Israel, donde previo un período adicional de entrenamiento que se realiza en el seno de una de las comunidades kibutzianas ya sólidamente establecidas, el grupo pasa a crear un nuevo kibutz o bien se integra a la población de uno de los existentes.

Con el aniquilamiento del judaísmo europeo por el azote nazi pasaron a primer plano las comunidades judías del continente americano y por ende las reservas potenciales del movimiento kibutziano en estas tierras. Pero las condiciones de vida de esas comunidades y el ambiente psicológico-social de sus juventudes hacen que esas reservas sean por demás pequeñas, por ahora al menos.




De todos modos es en los países del continente americano donde se encuentra actualmente el foco de los esfuerzos de la organización Hejalutz, en el afán de formar nuevos cuadros de pioneros siempre imprescindibles en el nuevo Israel. Ya señalamos además que la falta de brazos es un problema de primera magnitud en el presente del movimiento kibutziano cuya envergadura y alcance demanda constantemente nuevo material humano que soporte y mantenga el proceso de evolución.

Con estas premisas es fácil comprender que los kibutzim dediquen el mayor interés a la educación de sus hijos; de aquellos que nacidos en el kibutz, constituyen su producto más legítimo y su esperanza más genuina.

Ya hemos apuntado el carácter integral de la educación de los niños de un kibutz. La enseñanza se imparte en escuelas modernas donde se aplican los más avanzados métodos pedagógicos. El programa de estudios incluye entrenamiento agrícola teórico y práctico y oficio manual aplicado a la vida rural. En kibutzim jóvenes donde el número de niños no permite el funcionamiento de una escuela regular, la enseñanza se organiza sobre bases regionales. Es decir, varios kibutzim en una misma zona sostienen una común para sus niños. Los estudios primarios completos están al alcance de la infancia de todo kibutz por reciente que sea su fundación. En gran número de los establecimiento más veteranos la enseñanza secundaria está organizada del mismo modo. Lo común es que el niño complete la primera y segunda enseñanza y pase luego a hacerse cargo de su responsabilidad en el trabajo comunal como miembro del establecimiento. Aquellos jóvenes que denotan un talento especial son enviados a proseguir estudios universitarios siempre y cuando la situación del kibutz lo permita.

Llama la atención el peso del rubro educacional en el presupuesto de los kibutzim. El sostenimiento de un apropiado sistema de enseñanza para una infancia cuyo índice de natalidad aumenta rápidamente en las comunidades jóvenes sobre todo constituye muchas veces un serio problema económico, siempre solucionado sin embargo de una manera u otra sobre la base del enfoque de esa rama "no-productiva" de la actividad del kibutz como uno de los pilares fundamentales del progreso: la calidad del material humano en cuyas manos recaerá el futuro del movimiento.

Fuera de la enseñanza regular mencionada las federaciones kibutzianas mantienen escuelas normales y seminarios para maestros y organizan cursos periódicos de perfeccionamiento en distintos terrenos.

El sistema de agricultura intensiva que se aplica en toda Israel se basa en métodos y experiencias científicas en constante desarrollo que exigen del colono una preparación muy superior a la acostumbrada en el ambiente rural de otros países. En los kibutzim especialmente los múltiples cultivos mixtos demandan la especialización de los colonos en determinadas ramas de la agricultura. No se presenta aquí el caso de cultivos o plantaciones unilaterales común en el panorama agrícola de otras tierras y característica del sistema agrícola individualista. Son también las federaciones kibutzianas las que toman a su cargo esta rama de la enseñanza a través de cursos y seminarios de especialización.

En conjunto el nivel de la enseñanza y la educación kibutzianas es tan elevado como el de los institutos educacionales urbanos de Israel que gozan de merecido prestigio en tal sentido. Y la evidencia ofrecida por la primera y segunda generación formadas en los kibutzim es por demás elocuente en cuanto al nivel mencionado. Es interesante anotar que esas juventudes moldeadas en el seno del kibutz permanecen fieles al movimiento y continúan, con raras excepciones, la labor física y espiritual emprendida por sus padres.

Dentro del panorama educacional deben incluirse sin duda las actividades culturales y aun las de pasatiempo que son usuales en la vida kibutziana. Además de los libros, la radio y muchas veces los discos, que son patrimonio común en la vivienda kibutziana, la explicación de cuatro vocablos hebraicos nos dará el esquema de estas actividades. Estos vocablos son: "Kumzitz" "Seret" "Ofaá" "Mesiba".

Kumzitz: expresión poco académica pero muy usual en el lenguaje cotidiano de Israel, es en realidad una palabra compuesta proveniente del Idish; significa "Ven siéntate". En Israel esa expresión define un tipo de reunión íntima improvisada con cualquier motivo o sin motivo alguno. En los kibutzim el reunirse un pequeño grupo de amigos en la habitación de uno de ellos para conversar, tomar una taza de café, escuchar música o algo por el estilo; en una palabra, el kumzitz es uno de los aspectos cotidianos de la actividad social-cultural.

Seret: Significa cinta, película cinematográfica. En la gran mayoría de los kibutzim los miembros de la colonia pueden asistir a una película semanal por lo menos, proyectada en equipo propio o prestado.

Ofaá literalmente significa aparición. Se aplica a conferencias y sobre todo recitales de poesía, música o danzas a cargo de artistas locales, o profesionales de la ciudad especialmente contratados. Estas "apariciones" son muy comunes en los kibutzim y hay en Israel artistas profesionales que se dedican casi con exclusividad a este tipo de actividad. Las compañías de teatro y los conjuntos musicales israelíes están en permanente contracto con el ambiente kibutziano a través de representaciones y conciertos periódicos en los kibutzim de todo el país. Cuando un kibutz además está ubicado cerca de alguna ciudad más o menos importante, sus miembros asisten a menudo a espectáculos y conferencias que se realizan en salones en la ciudad. Es dable incluso ver llegar al teatro de Habimah de Tel Aviv un par de camiones o ómnibus cargados con miembros de kibutzim que viajan hasta dos horas para asistir a alguna función especial.

Por otra parte la actividad vocacional de aficionados al teatro, la música, la danza, las artes plásticas, etc. es de singular importancia en el seno mismo de estas comunidades. No faltan excelentes orquestas y coros locales lo mismo que exhibiciones de pintores y escultores que muchas veces trascienden del ámbito regional.

Mesibá: vale decir reunión festiva o social que se realiza con motivo de las festividades tradicionales y nacionales. En el transcurso de los años estas reuniones en muchas ocasiones han servido de cañamazo para ir bordando de nuevo las costumbres folklóricas de Israel en nuevas formas de fiestas populares. Se va creando así la nueva tradición del campo israelí en su expresión social-cultural.

El nivel y las posibilidades culturales del hombre del kibutz es, al menos por ahora, un caso casi sin parangón comparado con el colono típico de otros países. Esa característica pesa por ciento fundamentalmente en el éxito de la comunidad kibutziana a través de sus años de desarrollo.

VI.— ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL DEL KIBUTZ

ASAMBLEA GENERAL: Instancia central y máxima del gobierno de un kibutz. Se reúne según las necesidades, semanalmente por lo general. Participan en ella todos los miembros (habitantes adultos permanentes) de la comuna y todos gozan del derecho a voz y voto. La votación se resuelve generalmente por "Voto cantado" y por simple mayoría. En algunos casos, sin embargo, se exige voto secreto y mayoría de dos tercios. En algunos asuntos la asamblea hace lo posible por obtener unanimidad. Entre los incisos comunes al orden del día de la asamblea se encuentran:

1.—Elección de los oficiales ejecutivos y responsables de todo orden.

2.—Aceptación de nuevos miembros o candidatos, individuos o grupos.

3.—Consideración del balance y memoria, discusión de nuevo proyectos de desarrollo.

4.—Consideración de cuestiones importantes de la vida de la comunidad incluyendo los problemas individuales cuando estos efectan a todos.

A veces se realizan asambleas a las que asisten todos los habitantes adultos de la comuna sean miembros permanentes de ésta o no.

En algunos kibutzim existe un Consejo de tipo representativo formado por un 10 o 15% de los miembros y cuya función específica es confeccionar el orden del día de la Asamblea considerando los incisos que deben presentarse o resolviendo aquellos susceptibles de solucionar sin ser llevados a la asamblea.

COMITES SOCIALES

Comité Económico: Formado por 10 o 20 miembros, incluyendo los oficiales del Secretariado. Trata todas las cuestiones regulares de producción y economía. Constituye el cuerpo consultivo permanente del Secretariado.

Comité del Trabajo: Formado por el Coordinador del Trabajo y miembros elegidos al efecto. Trata todos los asuntos que escapan al marco cotidiano de la coordinación del trabajo en la comuna. Por ejemplo: Planificación mensual y anual, especialistas, etc.

Comités Técnico-Económicos Especiales: Son formados según las necesidades frente a problemas específicos como por ejemplo falta de semilla, irrigación; nuevos proyectos de mecanización, etc.

Comité de Educación: Trata todas las cuestiones de enseñanza y cuidado de los niños de la comuna. A veces se subdivide para distintas edades de la infancia del establecimiento.

Comité de Cultura: Encargado de todas las actividades culturales y de pasatiempo social en el Kibutz. Es responsable del mantenimiento de la biblioteca y la sala de lectura. Para la organización de celebraciones, funciones teatrales, conferencias, etc. tiene a su disposición un presupuesto previamente acordado.

Comité de los miembros: Trata los problemas personales de los miembros. Distribuye las nuevas viviendas, determina la fecha de vacaciones para cada miembro; media en conflictos entre miembros y trata de satisfacer descontentos.

Comité de Salud: Encargado de la Higiene y Salud Pública. Representa al kibutz o a cualquiera de sus miembros en toda cuestión inherente a su función específica.

Comité de Seguridad: Responsable de la guardia regular y la defensa local.

Comité de ayuda familiar: Determina en casos de ayuda a familiares de los miembros residentes en o fuera de la comuna.

Comités Especiales: De orden circunstancial y local.

RAMAS DE PRODUCCION

Los obreros de una determinada rama de producción se pueden clasificar de permanentes y transitorios. Los obreros permanentes forman un círculo que se reune periódicamente para discutir (a veces todas las noches) los problemas inherentes a su rama de producción. Ese círculo elige al coordinador de la rama correspon-

diente quien es el responsable de su rama ante las instancias del kibutz.

VII.— CONCLUSION

En 1909, hace menos de medio siglo se iniciaba el movimiento kibutziano con una colonia habitada por un puñado de jóvenes pioneros.

En 1956, este movimiento contaba con 250 establecimientos con una población de aproximadamente 80.000 almas.

Entre 1949 y 1951 la población del kibutz aumentó en un 35%. En el mismo período el monto de su producación creció en un 250%.

En el año agrícola 1954-55 el movimiento trabajó el 80% de las tierras cultivadas en Israel.

El índice de natalidad medio en el kibutz es de aproxidamente algo más de 1.5 por familia. En los próximo diez años se estima que 10.000 hijos del kibutz pasarán a ser miembros activos del mismo.

Estos pocos números evidencian de por sí la vitalidad del movimiento kibutziano. No son sin embargo suficiente para definir todos los logros materiales y espirituales de este movimiento como tampoco sus fracasos y los serios problemas que afrontó y afronta. Aunque todas las fuerzas activas del movimiento sionista jugaron su parte en el proceso de creación y liberación del Estado de Israel nadie pone en duda que el movimiento kibutziano fue la columna vertebral de ese proceso sin la cual es difícil imaginar su desenvolvimiento.

El kibutz es un movimiento de avance social en un país de régimen republicano democrático que admite como legítimas todas las formas de vida honorables. En él el kibutz es ya un rasgo inseparable de su fisonomía cuya importancia es básica y fundamental. El futuro de este movimiento en el orden nacional no puede definirse en detalle: Es difícil predecir si con el transcurso de los años aumentará la influencia cuantitativa del kibutz en la agricultura israelí y en la sociedad israelí en general, o si otras formas de tipo cooperativo más moderado o de otra especie distinta se impondrán en primer término. Lo que es evidente es que la incidencia cualitativa de este movimiento en la vida de Israel no puede de ningún modo disminuir. En todo caso, suponiendo un "rallentando" en el proceso de crecimiento, éste se vería reemplazado por un período de consolidación de las comunidades existentes. Sin contar incluso con inmigración jalutziana en gran escala, por propio crecimiento natural ese margen de seguridad es perfectamente predecible.

El kibutz no es sólo una estructura económica. Es también una estructura moral, una entidad ética que forma jóvenes generaciones espontánea y naturalmente arraigadas a un suelo y a un clima espiritual de superación colectiva. Los alcances de su aplicación como tal en otros países, previstas las modificaciones del caso particular, son de innegable interés y abrirían nuevos horizontes al interrogante social y a las posibilidades agrarias de esas naciones.

Nadie puede, sobre todo en nuestros tiempos, calificar de panacea universal ninguna clase de maquinaria, sistema social o ideológico. Sin embargo, en el plano de considerar soluciones evolutivas en pequeña o en mayor escala, y siguiendo el mismo orden de ideas cabe repetir y subrayar sugestivamente la frase del sociólogo "El kibutz es un experimento que no fracasó".

LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL: UN RETORNO A UNAMUNO?

por claude couffon

versión de sergio a. rigól



Miguel de Unamuno

La nueva novela española se ha construido sobre ruinas: ruinas morales, políticas y literarias. La guerra civil de 1936, que ha dividido en dos partes el alma española, que ha barrido una república, que ha roto la lira de una generación poética excepcional (Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, formados en la escuela de los dos gloriosos mayores, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado), ha sido la experiencia trágica de donde habría de salir, renovado y potente, un género que había caído en el abandono. Irremediablemente condenada desde 1925 por José Ortega y Gasset en su famosa "Deshumanización del arte", la novela había llegado a ser en España una forma menor de creación a que algunos se entregaban aún, más por juego literario que por urgencia intelectual. Haciendo de la torre de marfil un laboratorio de investigaciones estilísticas, Ramón Gómez de la Serna forjaba sus metáforas brillantes, Pérez de Ayala trataba de animar abstraciones sabias, Valle-Inclán proseguía sus ensueños de esteta. Aristocráticamente, sin mezclarse jamás con las masas lanzadas en pleno desconcierto, Azorín y Gabriel Miró paseaban sus ojos de pintores sobre el paisaje español y escribían novelas artísticas, desprovistas de toda preocupación social, y de toda realidad contemporánea. Con el primer cañonazo, toda esta literatura se derrumbó como un frágil edificio de cristal.

Las primeras obras que nacieron, durante o inmediatamente después de la guerra civil, fueron esencialmente hijas de las circunstancias. Estas obras, por demás escasas, salvo en poesía, ofrecían un interés mediocre, con excepción de algunas novelas de Arturo Barea. Los combatientes podían ser poetas, incluso grandes poetas —Rafael Alberti, Miguel Hernández, José Herrera Petere— pero no eran, o por lo menos no eran todavía, novelistas. En realidad, es preciso esperar la publicación de las novelas de Ricardo Fernández de La Reguera para descubrir el verdadero narrador de la guerra civil. Fenández de La Reguera combatió desde 1936 en las filas franquistas. De todos modos, la nota política tan predilecta de los escritores falangistas no aparece en sus obras, de las que dos por lo menos, "Cuerpo a tierra" y "El Peso de las armas" han sido traducidas a otros idiomas. "Cuerpo a tierra" es una evocación dramática y crispada de la vida de los soldados en las trincheras, en un paisaje de horror digno de los aguafuertes de Goya. Mejor construída que la novela precedente, "El Peso de las armas" relata la aventura de un soldado franquista, el cabo Augusto Guzmán, en el que es fácil reconocer al propio autor. Augusto Guzmán presenció la derrota que los republicanos infligieron a los legionarios italianos que partiendo de Guadalajara pretendían cortar la carretera de Madrid a Valencia, caminó entre los muertos en las trincheras de Aragón, y luchó en Teruel antes de trasladarse a aquel frente del Ebro en que se desarrollaron los combates más sangrientos de la guerra civil. Como en "Cuerpo a tierra", aquí se narra la existencia mísera de los soldados anónimos enfrentándose si frío, el hambre y el instinto bestial. El rigor o la estupidez de los jefes aparece aquí descrita sin disfraces. Un hecho sorprende inmediatamente al leer esta novela: la preocupación del autor por expresar a toda costa la verdad humana, tanto si es grandiosa o mezquina, dramática o burlesca. La realidad parece fotografiada, sorprendida, con la precisión y la minuciosidad de una cámara fotográfica. Pienso ante todo en las escenas que relatan el almuerzo de los soldados al borde de una fosa, o en el macabro transporte de los cadáveres mutilados, sobre el lomo de mulos, a en el saqueo de las casas abandonadas particularmente el del palacio de La Granja. Este procedimiento, en realidad, no es exclusivo de Fernández de La Reguera. Le encontramos en la obra de todos los novelistas españoles que han escogido por tema la guerra civil o las luchas ideológicas que la precedieron, en particular los grandes choques de masas que ensangrentaron los últimos años de la República. Esa es la técnica que utiliza especialmente José María Gironella en su novela "Los cipreses creen en Dios", en la que evoca las luchas políticas de una pequeña capital de provincia, Gerona, en una atmósfera turbia de odio y de cólera.

Pero estas novelas de "combate", aun las más hábiles, no llegan a soprepasar el nivel del documento por patético que pueda ser. Es a otro nove-





Camilo José Cela

lista de la "generación de la guerra civil" al que corresponde el mérito de haber elevado nuevamente la novela a la categoría de obra de arte. Me refiero a Camilo José Cela. A los cuarenta y dos años, Cela es indiscutiblemente el creador más original de toda la nueva literatura española. Hombre paradójico y contradictorio —como lo fué Pío Baroja, el único novelista de la generación del 98 que salió no sólo intacto, sino engrandecido, de la prueba de la guerra civil, quizás porque estuvo siempre en contacto estrecho con la realidad española su prestigio es considerable. En 1942, hizo una brillante aparición en el campo de las letras, publicando, en las mismas narices de la censura, una novela destinada por su audacia satírica a causar sensación: "La Familia de Pascual Duarte". Ciertamente, toda una serie de circunstancias favorecieron la publicación de esta primera novela de un cinismo de hielo y de una lucidez implacable. [illegible] combatiente franquista, Cela pudo [illegible] el apoyo necesario para [illegible] control de la censura. Claro [illegible] después de su publicación el libro fue recogido por la [illegible] acababa de darse el primer [illegible] de calle contra una autoridad [illegible] entonces indiscutida. Diecisiete años han transcurrido desde la publicación de "La Familia de Pascual Duarte", la obra del escritor se ha enriquecido con una veintena de novelas que no han hecho más que aumentar su reputación literaria. Pero las contradicciones que dirigen su vida y su obra continúan planteando un enigma. ¿Quién es Cela? ¿Es realmente, como lo pretenden algunos, un Revolucionario que con su anticonformismo ha abierto el camino a los jóvenes novelistas españoles? ¿Es, por el contrario, como lo he oído decir a Jesús Fernández Santos, solamente un novelista burgués que, muy dueño de su oficio, escribe para divertir o hacer temblar a los hombres de su clase, pero sin pasar jamás de los límites que él y su público juzgan "convenientes"? ¿Quién podría afirmarlo? Podemos, además, preguntarnos si hay en las contradicciones de Cela la justa actitud que cabe esperar en un escritor dotado que, para expresarse en un Estado totalitario, debe hacer enormes equilibrios para no indisponerse con organismos cuya condición absurda y cuya intolerancia debe vencer. Miembro de la Real Academia Española de la Lengua y presidente de varios jurados literarios "oficiales", Cela es también el director de una revista valiente en la que se hacen oír algunas veces de la oposición: "Papeles de San Armadans". Destacado novelista "oficial", es empero, uno de los más grandes ironistas de los mitos del régimen: grandeza de España, renovación nacional, predestinación del pueblo español a grandes hazañas. En una España que quiere restablecer los viejos ideales, los personajes de Camilo José Cela carecen totalmente de ideal. Pero siendo así, son la imagen exacta de los españoles de hoy. Quedamos muy pronto persuadidos de ello leyendo uno de sus libros mejores, "La Colmena", publicado en 1951 en Buenos Aires. "La Colmena", es un retrato de Madrid en las horas más sombrías del franquismo. En 1942, en plena guerra mundial, en un país oficialmente "neutral" cuyas autoridades desean la victoria de Alemania, una población mísera y desilusionada lucha con los problemas de la subsistencia cotidiana: "estraperlo", corrupción, miseria. Cada uno quiere vivir a pesar de todo y, para engañar a su desesperación, se entrega a un trabajo embrutecedor e improductivo, o al desenfreno sexual, sin otra perspectiva y sin otra salida que matar el tiempo. En la Colmena —escribe el crítico José María Castellet— no existe ninguna clase de ideal, los personajes viven de manera vegetativa, mucho más aún q. los de Baroja. Aquí Cela ha tocado uno de los problemas actuales más profundos. Presentando escenas tomadas más o menos al azar, ha encontrado ese Madrid de 1942 que era un organismo amorfo cuya mente aún entre brumas trataba de encontrarse a sí misma después del choque de la guerra".

Una vez más, es la técnica de la fotografía la que, como vemos, se utiliza en esa novela, pero las fotografías presentadas no son ya impersonales, llevan la huella del escritor: son fotografías artísticas.

Lejos de Camilo José Cela por el temperamento, pero cercano a él por la calidad de la obra presentada, encontramos a Luis Romero. Nacido en Barcelona en 1916, Luis Romero ha conocido la España turbulenta de 1930, ha vivido la experiencia de la guerra civil y el exilio voluntario en Argentina. En 1951, su primera novela, "La Noria", le ha valido el Premio Nadal, que es en España el equivalente del Premio Concourt. "Los Otros" es la historia de un suceso vulgar: en Barcelona, en la primavera de 1955, un hombre se alza contra la miseria que le condena a llevar una existencia de paria, a usar su juventud al servicio de los privilegiados y de los paniaguados del régimen. Para tener algo más que "algo con que tener las fuerzas indispensables para poder seguir trabajando", y para que su compañera, Carmela, "no tenga que ir a limpiar las casas de ricos que piensan que todo les está permitido", el hombre se convierte en delincuente. Se propone robar a un cajero encargado por su patrón de retirar de un banco una suma importantes. Se trata, por cierto, de la paga de los obreros de una fábrica, pero no hay por que mostrarse sentimental. "Mientras no ha sido entregado al obrero, el dinero pertenece al capitalista; es al capitalista a quien él va a robar, a pesar de todos los curas, jueces y policías del mundo". La rebelión es clara: es la de un hombre del pueblo contra la España clerical, arbitraria y policíaca. Naturalmente el atraco fracasa, al agresor es perseguido y muere final mente, pero no a manos de los representantes de la clase contra la que se ha rebelado, sino por los hombres de su propia clase.

Arrancada a la realidad, la novela de Luis Romero vuelve a exponer, como "La Colmena" de Camilo José Cela, el terrible tema del desconcierto en el que está sumido el pueblo español desde el final de la guerra civil. A veinte años de la tragedia, vencedores y vencidos se codean, enfrentándose con la misma desesperación. Lo han perdido todo: la libertad, el placer de vivir, y la ilusión de un cambio posible. Los mejores han quedado "sobre los campos de batalla, o ante los pelotones de ejecución, o en las cárceles que han asfixiado su juventud". En un mundo cerrado, irracional, los supervivientes se afanan "en las fábricas, humillados, vencidos, jugando a los conspiradores y recibiendo todas las bofetadas que se pierden". Tratando de disimular a los ojos de los demás su amargura, cada uno, en este país de orgullo y de prejuicios, se encierra en su soledad. Si trata de romperla, choca con la hostilidad de los hombres junto a los que vive, como si fuesen extranjeros. La novela "Los Otros" está escrita con energía del principio a fin. El estilo nervioso, sin florituras, de Luis Romero otorga al relato una dramática intensidad.

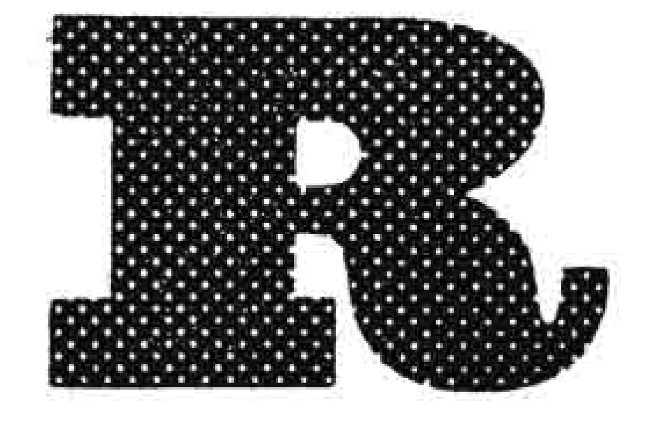
Mientras tanto, durante los años sombríos evocados por Camilo José Cela y por Luis Romero, una nueva generación de novelistas se formaba, y muy pronto iba a revelar una obra rica y profunda. Es demasiado pronto, sin duda, para tratar de comprender el carácter y las tendencias de estos autores jóvenes que se llaman Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Mario Lacruz y Ana María Matute. Sabemos que todos han tenido su infancia marcada por los juegos sangrientos de la guerra, una juventud enjaulada, y que escribían en cierto modo para liberarse de la obsesión de sus recuerdos. "Muchos de los novelistas jóvenes de hoy, escribía en 1954 Juan Goytisolo al hispanista norteamericano John B. Rust, no eran más que niños durante la guerra civil. Con sus ojos de niños vieron, impasibles, cosas atroces. Las olvidaron, pero, al crecer, llegó un momento en que recordaron todo aquello. Y el recuerdo se precisaba a medida que sus huesos se hacían más duros y su sangre más rica. Entonces, no para olvidar esas cosas —hubiera sido imposible— sino para liberarse de ellas, se pusieron a escribir novelas. Después de la primera ola, ola de corta duración y de estilo reporteril, que describía los crímenes, establecía estadísticas de casas derruídas y de hombres fusilados, la segunda ola llegó, más lenta y más potente: la que cuenta lo que ha sido destruído y lo que se ha despertado en las conciencias"... No nos sorprenderá por tanto que los niños o adolescentes jueguen un papel esencial en las novelas de los autores citados. Son niños los que animan el universo a medias fantástico, a medias irreal de Ana María Matute: Un niño también es el héroe del poético y picaresco relato de Rafael Sánchez Ferlosio "Inventos y peregrinaciones de Alfanhui". En una de sus mejores novelas, publicada en 1955, "Duelo en el paraíso", Goytisolo relata la trágica aventura de un grupo de niños que, después de la retirada de las tropas republicanas, se apodera del pueblecito catalán donde se había refugiado y que, a semejanza de los soldados que han visto actuar, asesinan a uno de sus camaradas de cuya lealtad sospechan.

La juventud también, una juventud que aún no han abandonado, inspira a estos novelistas. Juventud burguesa, desequilibrada por la guerra, es la que evoca con refinamiento Goytisolo en "Juegos de manos". Una juventud más popular, sin ilusiones, pobretona, la ha captado directamente de la realidad Rafael Sánchez Ferlosio en la novela más significativa de esta generación: "El Jarama". Este río es un pequeño afluente del Tajo, a las orillas del cual, el domingo, desde el amanecer, muchachos y muchachas de Madrid vienen a olvidar por algunas horas su existencia tan monótona como mísera. "El Jarama" es la evasión, la dicha fugitiva en el placer del baño, del almuerzo sobre la hierba, del baile en los merenderos o de las conversaciones a lo largo de las orillas oscuras. En realidad, el aburrimiento vuelve pronto y todos terminan por liarse a golpes mientras una joven se ahoga en el río. Se recupera el cuerpo de la muchacha: los merenderos cierran sus puertas; motocicletas y bicicletas regresan a Madrid... La amargura está en todos los labios, amargura de una juventud engañada por los mayores, de una juventud que paga las culpas de los padres. Se percibe muy de cerca la influencia amarga de Camilo José Cela. El estilo, de todos modos, no es ya el del fotógrafo: es el del pintor. Se ha hablado mucho, a propósito de Sánchez Ferlosio, de literatura objetiva; yo creo que sería más exacto hablar de literatura impresionista.

Es sin duda hacia esta literatura impresionista que parecen evolucionar expresa o tácitamente casi todos los novelistas de la nueva generación. Llegado al pórtico de la madurez, y liberado ya de la obsesión de sus recuerdos, cada uno de estos escritores amplía su visión y se vuelve hacia los hombres de su raza, cuyos problemas y condiciones de existencia trata de descubrir, en el seno de un paisaje de extraordinaria variedad. Así Goytisolo y Ana María Matute se inclinan hacia Cataluña, Sánchez Ferlosio y Aldecoa se sitúan en las dos Castillas, y Fernández Santos en León.

"Los periódicos no dicen nada —escribía hace ya más de cincuenta años Miguel de Unamuno— de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a cada hora del día, se levantan por una orden del sol y van a sus campos para continuar la obscura y silenciosa tarea, cotidiana y eterna, esta tarea semejante a la de las madréporas en el fondo de los océanos, y que ponen las bases sobre las cuales se erigen los islotes de la historia".

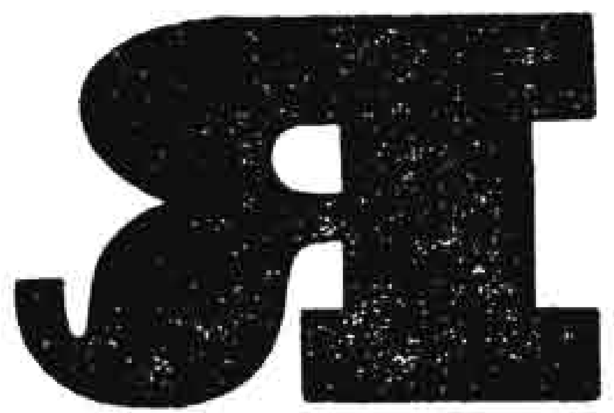
A estos hombres de los que Unamuno lamentaba que no se hablase, los jóvenes novelistas españoles los están descubriendo, con mucho amor y arte, y también con una gran preocupación por la verdad. Una novela como "Los Orgullosos" de Jesús Fernández Santos, nos proporciona últimamente esa luminosa certidumbre.



GUILLEN EN PERSONA

por roberto branly

fotos de raúl corrales




Si a cualquier persona en Santiago, Camagüey o La Habana se le preguntase cuál es el poeta cubano de más arraigo en el pueblo de Cuba rápidamente respondería: Nicolás Guillén. Pero si se le pregunta a un parisiense, a un sudamericano, o a cualquier persona interesada en las cuestiones de la cultura en el viejo mundo, también dará la misma respuesta: Guillén es el más conocido poeta cubano.

¿Por qué? Pues, muy sencillo. Dos razones primordiales, y una causa de la otra: por la tensa calidad y la fácil comunicación del verso de Guillén, y por haberse traducido su obra a más idiomas que todos los demás poetas cubanos juntos.

De ahí que decir Nicolás Guillén equivalga a nombrar, primero a nuestra Cuba, y luego, a la poesía cubana. ¿Cubana? Sí: porque si hay algo que pueda definir su obra poética es la indudable cubanía. Aunque haya tratadistas, estudiosos, filólogos y eruditos inefables que enarbolen la tesis de que "Guillén sólo hace poesía negra".

Y nada más cerca ni más lejos de la verdad. Puesto que su verso —y por ende sus poemas— son una síntesis de lo africano y de lo español. Es decir: lo cubano. Lo netamente cubano.

Y es, precisamente de este modo, cómo el propio Guillén define su obra poética. Más para hablar de la obra, nadie más autorizado que el autor.

Una modesta casa, un sinfín de libros sustanciales, un óleo de Carlos Enríquez y varios dibujos que pueblan las paredes de la sala es el paisaje cotidiano del poeta. Su plateada voz —y en su voz radica el secreto de sus "sones", y, claro está, de su poesía—, sus concisas y esmeradas frases dan la cuerda interior de la personalidad del poeta.

En primer lugar, tras sostener sus lentes en una mano, como para enfatizar lo que dice, habla de los poemas que aparecen en este número de "Lunes de REVOLUCION".

—Cuando "Lunes" me pidió unos poemas inéditos, entregué los que había escrito en Buenos Aires para un libro que comencé a preparar allá, "El Gran Zoo", —expresa Guillén.

Hace una pausa, y se instala los lentes, como para ver, no más lejos, sino como si quisiera ver más profundo. Y agrega:

—Le di también un poema escrito durante mi reciente viaje a Oriente, en el mes de marzo de este año, el "son" titulado "Tierra en la Sierra y el Llano", inspirado en la Reforma Agraria.

"Los primeros", expresa con un matiz más leve, "son poemas muy simples de forma, de ritmo apenas insinuado; en realidad cada uno representa una imagen en desarrollo. En "El Gran Zoo" figuran los personajes más diversos, desde la pajarita de papel hasta los usureros, pasando por los ríos, los políticos y las montañas.

"Pero tengo mucho trabajo por delante", apunta Guillén en respuesta a si "El Gran Zoo" será editado en breve tiempo, y añade: "y me atraen otros temas, ahora que estoy en Cuba: los que nacen de nuestra Revolución. Estos compondrán otro libro, en el que van poemas como el "son" de la Tierra y el Llano y numerosos más, escritos desde mi llegada".

LIBROS PUBLICADOS

Aparte esos dos libros en preparación, Guillén, entre originales y obra traducida, tiene cerca de veinte libros. Así, sus poemas han sido vertidos a varios idiomas. Entre ellos, al francés, inglés, italiano, húngaro, alemán, ruso, chino, checoslovaco, polaco y rumano.

Quizás un dato interesante, de genuino interés humano sea el hecho de que su libro "Sóngoro Cosongo" que data de 1931, pudo publicarlo gracias a que se sacó el premio gordo en la lotería. Con ese dinero —3 mil pesos—, además, compró una casa en Camagüey, su ciudad natal, en la que vive la madre desde esa fecha. El "Sóngoro"... fue impreso por Ucar, y esa primera edición constaba de 300 ejemplares.

Empero, la primera obra fue dada a conocer en el 30. Se trata de "Motivos de Son". La primera edición de este libro de versos fue publicado gacias al señor Bouza, ya fallecido, quien le sufragó los gastos de la tirada, 80 ejemplares, el cual era socio del impresor Rambla.

—En 1934 publiqué "West Indies Ltd", también en los talleres de Ucar, y no pude pagar más que una parte de su costo. Edición: 500 ejemplares, —evoca Guillén, sentado en un cómodo pero austero sofá en la sala de su modesta casa.

"Hacia el año 43 el "Sóngoro Cosongo y otro poemas" fue editado por segunda vez y por partida doble: una, por la editorial "Páginas" y otra, particular, hecha por Manolo Altolaguirre durante su estancia en La Habana".

Hasta aquí, los libros de versos editados en Cuba. El último, o sea "La Paloma de Vuelo Popular" salió de las imprentas de Losada, en Buenos Aires, Argentina. Respecto a la composición de su obra más recientemente publicada, Guillén estima lo siguiente:

—"La Paloma"... comprende dos partes. La primera, de poemas cortos, rítmicos, algunos absolutamente líricos. La segunda está formada por las Elegías: la de Jacques Roumain, de Jesús Menéndez, la de Emmet Till y las elegías Cubana y Camagüeyana.

Ahora bien: esta obra no es la primera que a Guillén le es editada fuera de Cuba: fue hace cerca de 22 años. El poeta aborda el tema con algo de complacencia y de grata recordación:

—En el extranjero el primer libro que apareció fue "Cantos para Soldados y Sones para Turistas", en México, 1937; pero no recuerdo el nombre de la editorial, a cargo de un individuo llamado Gutmann —relata Guillén.

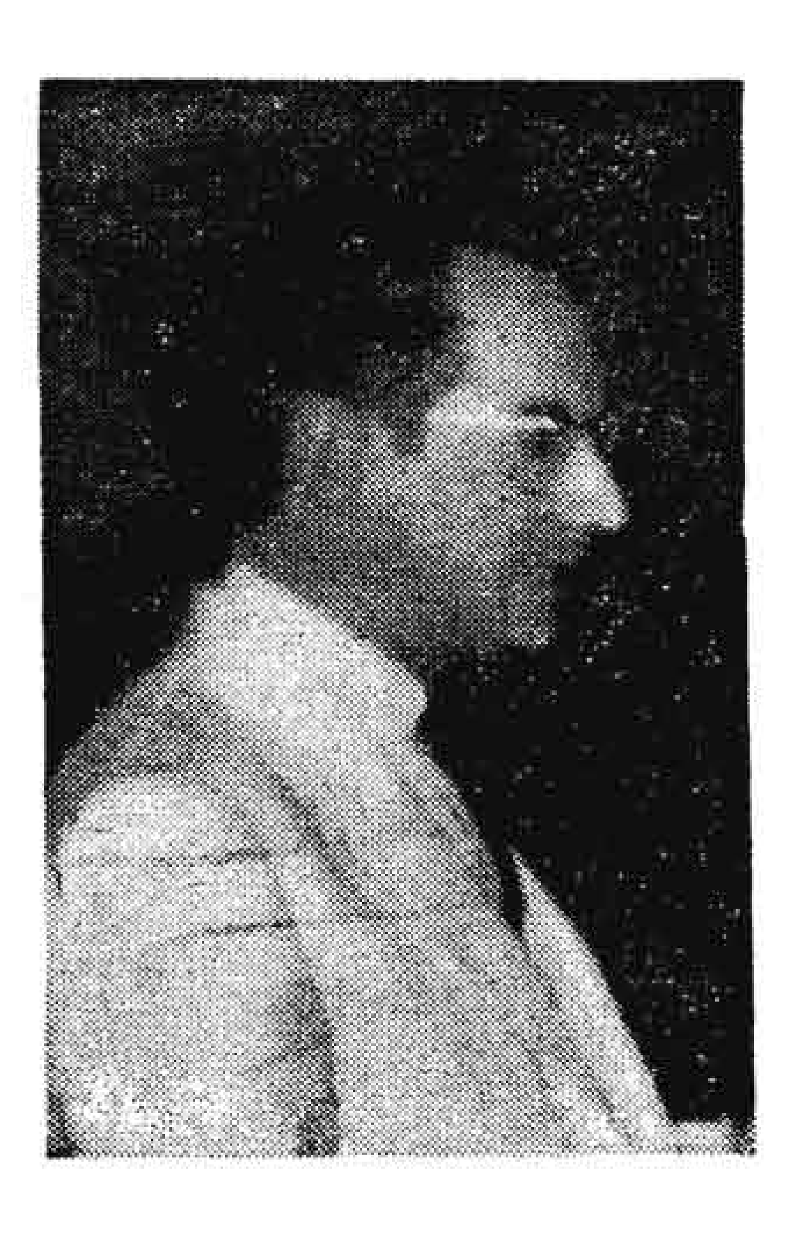
Y precisa: "La ilustración de la portada o cubierta era de un gran pintor mexicano, Chávez Morado. Allá también se imprimió, en "Talleres Gráficos de la Nación" —entonces a cargo de Jorge Quintana—, la primera edición del poema "España", con ilustración del pintor cubano Jorge Rigol. La segunda fue hecha por Manolo Altolaguirre en su imprenta "La Verónica", de Valencia, en el 37, durante la guerra contra Franco. En París fue publicado en la editorial "Caracteres", traducido por Couffon".

Otros libros de versos de Guillén publicados en francés son "Chansons Cubaines ot autres poemas", en 1955 y "Ellegies Antillaises", en ese mismo año, ambos también traducidos por Claude Couffon para la Editorial Seghers. Por otra parte, la edición norteamericana, "Cuba Libre' —en español— fue publicada en 1948 por Anderson and Rirchie de los Angeles, California. La traducción fue realizada por Langston Hughes y Ben Carruthers.

CONCEPTO DE LA POESIA

En torno a la función del arte, y muy especialmente la función de la poesía mucho se ha discutido. Mucho se discute. Y, probablemente, mucho habrá de seguirse discutiendo por los siglos de los siglos. Existen, en torno a esta cuestión, dos posiciones: la que

"NECESIDAD DE JOSE ANTONIO RAMOS"



por matías montes huidobro



I— EL HOMBRE Y SU PRESENCIA

La extraña presencia de Ramos nos hace pensar en la perdurabilidad de las cosas. Afortunadamente, José Antonio Ramos no ha sido plenamente olvidado; ni plenamente recordado del todo, por desgracia. Porque en este polemizar teatral no hay otro nombre que exija su presencia con más fuerza que el suyo. Pero a veces los jóvenes olvidan las deudas a los muertos, como si los muertos fuesen realmente muertos y no tuviesen derecho a la vida, esa vida extraña, diferente, siempre nueva.

Al dirigirme al teatro de José Antonio Ramos en una búsqueda ansiosa de un encuentro, me he encontrado no sólo con sus virtudes y sus preocupaciones, sino con sus muchos defectos, mucho más cuando me preocupa en su estudio la forma creadora como sustentación esencial de sus asuntos. Yo me pregunto si la deuda con los muertos es la deuda del engaño y la mentira. Tal vez lo sea cuando la vida es sórdida, porque la muerte es cruel a veces y la vida que le sigue es a veces más cruel que la muerte misma. Pero todos esperamos, todos estamos seguros esta vez, que ahora la muerte se sentirá orgullosa de la vida.

Espero que la vida del teatro cubano en el futuro será orgullo en la muerte de José Antonio Ramos y que Ramos no tendrá que escribir nunca más el prólogo terrible de "FU—3001". Y como es justo citar a Martí, base de todo, en la vida, cívica, en nuestra vida teatral hay que citar las propias palabras de Ramos:

"Al hablarse del teatro cubano siempre se ha disimulado mal cierto tartajeo, como de duda retórica... o algo peor. A nombre de lo español, que sólo como teoría puede llegar al corazón de América sin envenenárselo, se nos niega toda teoría de lo cubano. Del tabaco, la rumba y el choteo no podemos pasar."

"Y de los autores... ¡ni se diga! A falta de volutad de conocernos, se nos silencia en masa, cuando no se nos niega personalmente por limitación de perspectiva, de verdadera cultura. O por el mero espíritu de piña, siempre adverso al vecino de enfrente que todavía no ha jugado en nuestro patio".

"Diríase, en síntesis, que si no fuera por nosotros, los autores cubanos, todo iría a pedir de boca en esas instituciones de amiguitos y amiguitas amantes del teatro".

Que cada cual ponga su conciencia a juicio y se pregunte cúal es su homenaje a los muertos. Parecería estúpido esta cita de Ramos hoy —cuando no estamos en 1944 ni en su medio vital, por fortuna—, pero la negación reiterada del esfuerzo del autor teatral cubano, nos obliga, mucho más cuando la presencia del teatro de José Antonio Ramos lo afirma históricamente.

¿Por qué hablar de estas cosas en un estudio sobre su teatro? Porque Ramos hablaba de ella y representaba la necesidad de nuestros autores. Y porque la realidad toda, y entre ellas la realidad teatral que lo rodeaba, malogró a no dudar las realizaciones plenas. El teatro de Ramos demuestra, en general y lógicamente, valores relativos, pero hasta el momento todos los valores de nuestro teatro lo son; quizás a partir de este momento no lo sean. Lo que no podemos negar es la existencia de dichos valores. En ese caso, si de negar se trata, habrá que negarlo todo, desde el tramoyista a la primera actriz, y dejar que el teatro cubano cave su propia fosa.

II— EL ARTE FORMAL DE RAMOS

Dentro de sus múltiples proyecciones, Ramos sentía debilidad por la parte de dramaturgo que había en él. Y yo creo que estaba en lo cierto. La presencia de Ramos se acrecienta entre nosotros dentro de la dramaturgia. Lo que es más aún: el punto de vista social que defiende en sus obras resiste el paso del tiempo cuando está respaldado por el dramaturgo. De ahí que, pese a decirse que el teatro de Ramos es social, el verdadero teatro de Ramos tiene su base en la forma bien conseguida, lo restante, por muy social que sea, sin el respaldo formal, no es arte, ni sociología, ni nada. Si hubiera carecido de habilidad dramática, sus preocupaciones por plasmar en el teatro la problemática nacional, se hubieran tornado inútiles e ineficaces.

¿Podemos negar por completo los valores sociales de "Almas Rebeldes" o "Una Bala Perdida"? Creo que no, pero su carencia absoluta de valores dramáticos imposibilitan su representación y casi su lectura. Desconoció en esas piezas la imperiosa necesidad del dramaturgo. La presencia entre nosotros de "Tembladera" no se debe solamente al problema latifundiario que plantea. Si careciera de valores formales permanecería en el olvido, pero en ella lo social se encuentra respaldado por un dramaturgo que trabaja con suficiente habilidad.

Creo que las preocupaciones sociales del autor sólo tienen su realización plena cuando el dramaturgo adquiere conciencia de la labor creadora. El dramaturgo es hacia quien hay que dirigirse, porque es el que da vigencia a la tesis social que plantea Ramos. Subestimarlo o desconocerlo implicaría un análisis erróneo de la labor creadora del autor. Todo el teatro de Ramos, el bueno y el malo, es social; pero su buen teatro, su verdadero teatro, su teatro en sí, responde a un acierto formal que da expresión a lo social.

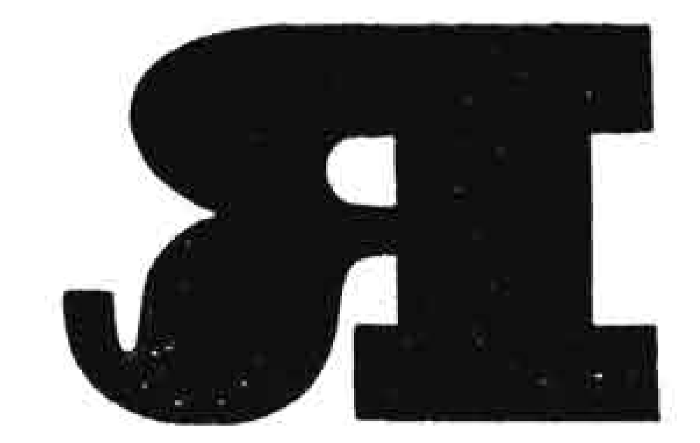
Un análisis de sus obras nos obliga a quedarnos nada más que con cinco de ellas capaces de resistir un estudio detallado: "Tembladera", "La leyenda de las estrellas", "La Recurva", "En las manos de Dios" y en cierto modo "El Hombre Fuerte". En las restantes sólo encontramos aciertos parciales, que no debemos desconocer, pero que no compensan en ningún modo el resultado final.

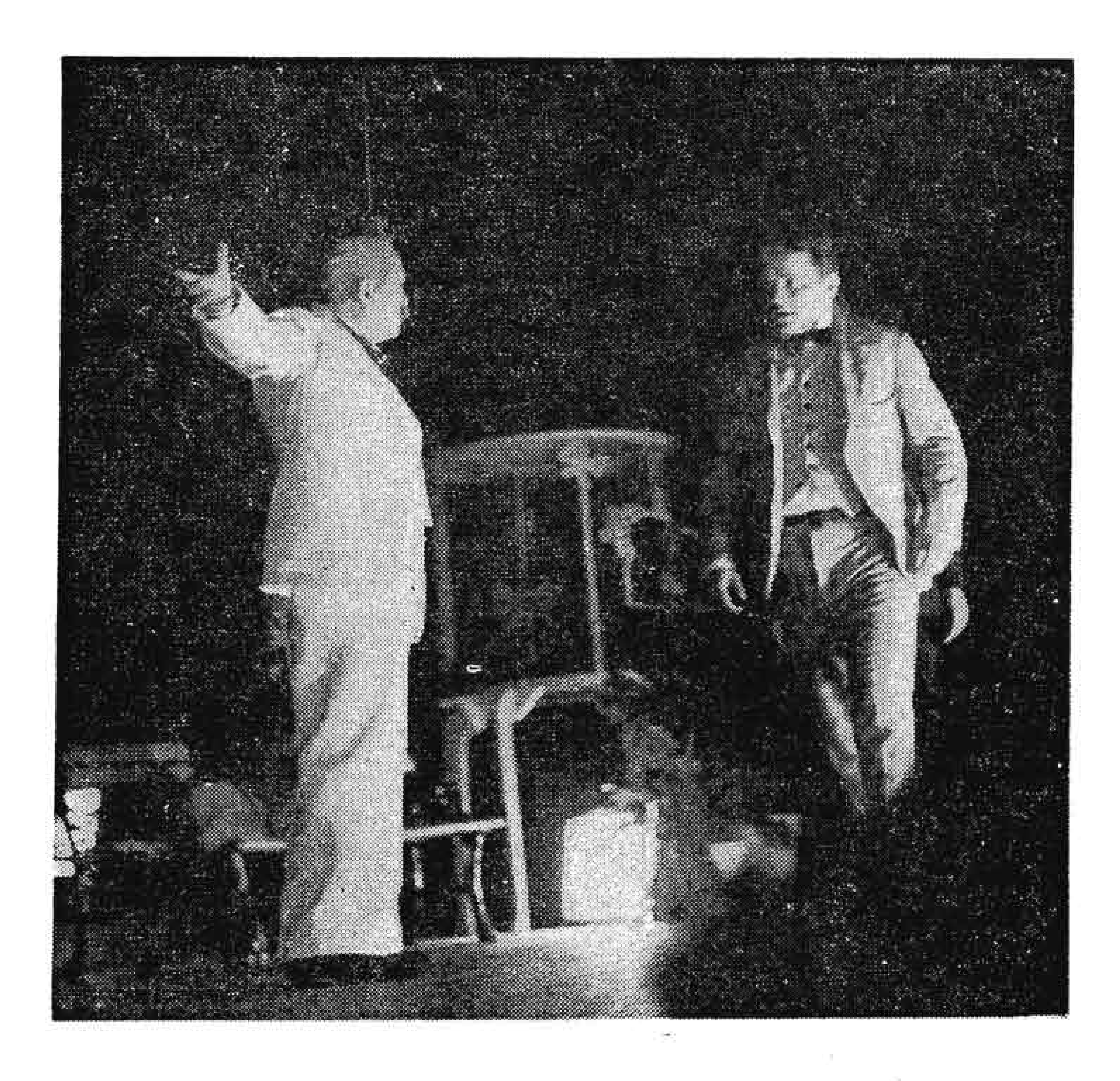
III— CARACTERISTICAS DE UN MODO DE HACER

Mis preferencias particulares no se dirigen en ningún modo hacia "Tembladera", pero es innegable que representa el mayor logro de Ramos y que reune las características esenciales de su teatro. Juan José Arrom sintetiza con claridad el proceso creador: "Ramos, buscando los verdaderos orígenes del mal, pone bajo su lupa de sagaz observador una familia representativa de la clase directora. Halla en su seno las causas del disolvente fenómeno y las expone a la luz de las candilejas de manera que su tesis aparezca sólo como resultado indirecto de una trama emocionante y bien motivada". Nuestro subrayado puntualiza el proceso, el éxito cohesivo de la pieza, y anticipa los defectos de un modo de hacer a mi parecer artificial.

Ramos se señala una meta, selecciona un medio, lo aplica y lo ejecuta con óptimos resultados. Si medimos una obra por el acercamiento de un propósito a sus logros, los resultados de "Tembladera" son favorables. Mi particular inconformidad reside en que no me gusta el modo utilizado por Ramos para acercarse a sus fines, ya que coarta la libertad espiritual de sus personajes, le da rigidez y aprisiona la acción dramática. Los personajes no son movidos de adentro hacia fuera sino más bien a la inversa, como si ellos fueran consecuencia de situaciones previamente creadas. No hay luchas internas, sino luchas con las situaciones. El resultado es cierta falta de movilidad y caracteres demasiado definidos, los conocemos desde la primera escena y permanecen demasiado fieles a ellos mismos. Hay "suspense" situacional, pero no "suspense" interno.

No obstante lo dicho, la existencia de momentos bien realizados le da una estructuración que resiste el paso del tiempo. De no ser así, sería un cadáver en el panorama teatral. Los valores sociales, moralizadores y analíticos de su teatro sobreviven porque las situaciones están bien tejidas y dispuestas. Maneja muy bien las situaciones complicadas y los momentos de climax. Por ejemplo, al final del primer acto hay dos acciones diferentes, pero con el mismo propósito, que se entrelazan admirablemente y dan constancia del





dramaturgo. Hay conflictos paralelos que a veces dejan de serlo para cruzarse unos con otros, complicar la situación y enriquecerla. La adecuada relación entre las anécdotas crea la incertidumbre dramática. El conflicto de Isolina es un pliego permanente cuya crisis se espera. Más que en el juego psicológico de cada personaje —donde la pieza es menos rica—, se destaca "Tembladera" por el juego conflictivo de las situaciones.

IV— LA ACCION QUE SE MUEVE DESDE ADENTRO

Lo anterior nos conduce de la mano al estudio de los fundamentos creadores de "La leyenda de las estrellas", opuestos de raíz al proceso empleado en "Tembladera". Aquí el movimiento y el interés de la obra, la incertidumbre dramática, reside en el movimiento interior del personaje, rico en calado psicológico y en angustia interior libre de moldes. El joven polizón se mueve, fluye, desarrolla la acción. Sus reacciones íntimas dan movilidad a la pieza, son sorpresivas. Ramos, además, resuelve la proyección del pasado en el presente escénico de una manera eminentemente teatral y acertada.

No es la narración en frío que utiliza en "El Traidor". El pasado se hace presente en escena con vida intensa y adquiere categoría dramática. Ramos se ha hecho un planteamiento técnico, ha encontrado la mejor salida y de paso nos ha dado uno de sus más ricos personajes.

La obra tiene, claro, su enseñanza y moraleja, inevitable en el teatro de Ramos, pero en ello reside, precisamente, lo más endeble.

V— UN MONOCORDE MARTILLAR

Si Ramos logra el interés en "Tembladera" a base de acciones que se cruzan y en "La leyenda de las estrellas" a base del movimiento interno, en "La Recurva" la tensión aparece a consecuencia del martillar monocorde de la nación que va creando un clima que conduce a una ruptura emocional inevitable. Esta pieza, de gran unidad, gira (e insiste) alrededor de un mismo motivo, y mediante dicho procedimiento logra el efecto aplastante sobre el espectador. Los personajes, pese a estar trazados con mano certera, bien pensados y razonados, son más bien rígidos, sin cambios sorpresivos. Pero esta vez responden a la técnica general de la pieza, al ritmo monocorde que se va apoderando del espectador, a la lucha sorda. Con su fuerza, la admirable situación creada —el ciclón, los personajes encerrados, el diálogo martillante— salva toda posible imperfección, que no lo es, sino una manera de hacer y un procedimiento específico. El anánlisis mental es menor, pero la unidad dramática y los personajes tienen mayor fuerza emocional.

Temáticamente, "La Recurva" se aleja del análisis social y se acerca a la situación revolucionaria. Demuestra la presencia de una obra de raíz y espíritu revolucionario, bien conseguida, con valores permanentes más allá de los límites nacionales. Es un notable esfuerzo en la formación de nuestro teatro. ¿Cómo formar un teatro cubano si nuestros autores representativos se olvidan y si sus proyecciones más puras se silencian?

En "La Recuyva" encontramos efectos dramáticos y técnicos que persiguen la creación de una atmósfera. En "El Traidor" ya había utilizado Ramos efectos sonoros y lumínicos, pero que se caían de su peso por otros graves defectos de la obra. En "La Recurva" este tipo de efecto tiene un sólido respaldo. El uso de tales efectos nos conduce, en cierto modo, a una obra anterior que está entre sus mejores logros: "En las manos de Dios".

VI— UTILIZACION ADECUADA DE ELEMENTOS EXTERNOS

En el prólogo de "En las manos de Dios" utiliza Ramos la luz y el sonido como auxiliares del diálogo en la función dramática. Ya en "Satanás" los utilizó de una manera adecuada cuando Esteban, libre pensador y artista, regresa a la aldea, y mediante un obscurecimiento de luces, logra una impresionante y satánica aparición. En el prólogo referido hay una utilización más completa del sonido, las voces, las luces, articulados siempre con la acción. Al final del segundo acto, también hay un empleo de las luces como auxiliares de la acción dramática. A través de la mampara iluminada se perfilan las figuras que dan origen a los sucesos fundamentales que tienen lugar del lado del público. Posteriormente, al referirnos a "El Hombre Fuerte", encontraremos nuevos elementos del asunto.

VII— EL PENSAMIENTO TRASCENDENTE "EN LAS MANOS DE DIOS"

"En las manos de Dios" implica una variedad en la forma como respuesta a un pensamiento más universal y profundo, un alejamiento de sus usuales temas, una variación que vivifica su teatro. La crítica a ciertas clases sociales se diluye esta vez en el pensamiento más profundo. El hombre lucha en esta obra por liberarse de dos fuerzas: la libertad de Dios y de sí mismo. Esta segunda fuerza que nos aprisiona esta suprema debilidad y red, constituye el resorte dramático de la obra y el más profundo pensamiento del autor. El hombre lucha por esa liberación, usa la razón y la lógica, pero por dentro corre un enemigo que lo ataca y que nos sorprende en el momento definitivo. Esa fuerza derrota al doctor Prometeo al final del prólogo y entorpece su obra al final del primer acto, pues María Lafuente, ejecutante parcial del crimen razonado por el doctor, no es otra cosa que una víctima de esa fuerza que la domina.

El prólogo y el primer acto expresan sus ideas con claridad, pero el segundo acto se vuelve confuso cuando sus personajes se ven prisioneros, además, de la razón humana. María Lafuente y Elpidio toman conciencia de su propio ser y claman desesperadamente por una vida propia y rechazan con sus hechos el mecanismo artificial de la razón. En el mundo del doctor Prometeo los hombres tampoco parecen libres, son más bien ejecutores mecánicos de la razón. De todas formás, "En las manos de Dios" rompe la tradición temática de Ramos y nos lanza hacia la reflexión.

VIII— LOS IMPACTOS FINALES

Entre sus habilidades dramáticas hay que recordar el final de sus actos. Desde sus ensayos de la Adolescencia encontramos esa características. Recordemos el final del segundo acto de "Nanda" con el grito grandilocuente de "¡Ladrones! ¡Ladrones! ¡Ladrones!", a mi parecer efectivo. En "La Hidra" Gustavo termina el primer acto con el grito de "¡Dinero! ¡Dinero!", y pese a las sustanciales transformaciones que experimenta "La Hidra" al transformarse en "Tembladera", Ramos mantiene, por eficaz, el mismo grito final de una vibración indiscutible.

"En las manos de Dios" los finales del prólogo y del primer acto salvan los límites de la efectividad para adquirir trascendencia profunda dentro del tema. Los gestos finales de sus protagonistas sintetizan el mensaje gracias a una mano hábil conocedora de sus recursos. Por ellos señala Ramos la sujeción del hombre, no sólo a Dios sino a su propia debilidad. Al final del prólogo, el doctor Prometeo, dominado por la emoción y la flaqueza, da el paso inevitable que mueve el drama. La mujer cae, la luz ilumina su bellísimo rostro y su seno desnudo. El hombre a quien debe salvar —la mente positiva a quien debe acercarse— no logra imponerse. El médico vacila, un impulso inescapable lo mueve, camina hacia ella, le aplica la inyección y la salva. Secretos resortes internos mueven y desencadenan los sucesos.

En este final hay algo más que clímax emocional y efectividad; hay una síntesis temática, una concreción de la acción. Idéntico recurso utiliza al final del primer acto. Superando dentro de sí mismo toda debilidad, el doctor Prometeo decide asesinar a un ser inútil y dañino, semejante al otro que en el pasado dio a la vida. Víctima de su propia naturaleza, quiere librarse. Antes, guiado por la emoción dio la vida; ahora, guiado por la razón, dará la muerte. Sin embargo, la ejecución directa recaerá parcialmente sobre María Lafuente, la cual estará guiada a su vez por esa fuerza primitiva de la cual no podemos separarnos. El hombre no puede liberarse. Ramos utiliza admirablemente el final de sus actos para sintetizarlo.

No podemos eludir "El Hombre Fuerte" como ejemplo de curva dramática ascendente hacia un final efectivo, especial durante el segundo acto, reaparición del dramaturgo habilidoso que hay en Ramos, ejemplo de armonía entre la acción, el final de un acto y el desarrollo de un personaje. Durante el resto de la obra Ramiro ha representado de una manera falsa, a veces ridícula cursi a causa del diálo-



go, la forma pura de la impotencia. Pero al final del segundo acto el personaje desarrolla y se transforma en acción. Ramos prepara un momento francamente acertado en el que Ramiro, ciego, se enfrentará con su adversario. El escenario se prepara para que quede completamente a obscuras. Los adversarios se encontrarán así en condiciones semejantes. El espectador es bien llevado hacia la situación y espera. Ramos crea así la incertidumbre dramática, destinada, y esa es su mayor virtud, al desarrollo de un personaje.

IX— RAMOS Y EL TRATAMIENTO DE SUS PERSONAJES

El teatro de Ramos tiene varios tipos de personajes. Los personajes en su más amplia proyección, con trayectoria dramática; los tipos característicos de una determinada esfera, bien captados en general, pero inmóviles, sin evolución dramática; los personajes secundarios, accesorios, a veces sin función fundamental que justifique su existencia. Entre ellos, sus personajes femeninos.

Las características generales de sus mujeres las agrupan y a su vez las subdividen: o se dirigen al concepto moderno de la mujer que quiere ser libre, o pertenecen al grupo de mujeres esclavas de las convenciones. Cuando hoy nos ponemos al día con lo que hace Elizabeth Taylor, o los divorcios y bautizos de Brigette Bardot, o el "no dejarse consumir por la angustia" de Lauren Bacall, todo tan en concordancia con el momento actual, estas pobres mujeres de Ramos, en lucha con el medio asfixiante —ahora son ellas las que asfixian al medio— lucen, por supuesto, pasadas de moda. Pero las consecuencias son limitadas cuando el trazado del personaje es efectivo dentro de su medio o cuando tienen determinados valores que van más allá de toda circunstancia.

Elena en "El Hombre Fuerte" constituye a mi parecer uno de sus personajes más efectivos. Quizás algunos prefieren la Isolina de "Tembladera", la misma Isolina de "La Hidra", pero con mayor madurez, valores morales riqueza espiritual. Pero Isolina, en primer lugar, centraliza los momentos débiles de "Tembladera", y en segundo lugar, es más rígida y carece de la trayectoria dramática de Elena. La Isolina del inicio es la misma que aparece al final, pero Elena, frívola al principio, gana después una intensidad desconocida que la valoriza grandemente dentro de lo que debe ser un personaje. Su evolución y su flexibilidad realzan su nivel dramático.

Sobre todo encontramos en María Lafuente "En las manos de Dios" lo que debe ser un buen personaje. Entre otras cosas, esta obra de Ramos es el clamor de dos de sus personajes, Elpidio y la propia María Lafuente, del derecho a la vida plena y a no ser simples marionetas en las manos de Dios o de la idea. María Lafuente es un personaje en lucha —la lucha que es índice de interés— y su alcance temático va más allá de los límites de la emancipación de la mujer.

Ramos parece un enamorado de este tipo de mujer anhelante de libertad y valiente. No puede evitar colocar en la orilla opuesta a los caracteres contrarios, las enemigas, que el autor decididamente detesta. Pero su parcialidad determinó que jamás penetrase en esas almas sojuzgadas cuyo mundo es más rico que el mundo que Ramos nos ofrece. Aparecen como ideas, fuerzas puras sin vida propia, ideas puras que se proyectan —Juana, Emma, Amelia, María del Poso— a lo largo de su obra.

Ramos tenía habilidad para retratar debidamente a un personaje como un tipo puro dentro de determinada esfera social, aunque nunca sabía tratarlos como entidades diferentes y angustiadas, flexibles, dentro de la acción dramática. Son exactamente eso, fotografías inmóviles, bien realizadas, sujetas a la crítica del autor. En especial las madres de sus obras, débiles, bondadosas, en cuyas virtudes encontraba Ramos sus mayores defectos bien captados, pero inmóviles e iguales a lo largo de su obra. De poco vale su sabio perfil y la eficacia del mismo.

X— RUPTURA DE LA UNIDAD DRAMATICA

El inhábil uso de sus personajes secundarios, ya apuntada, defecto gravísimo de Ramos desde "Almas Rebeldes" hasta "FU—3001", rompe en general la unidad dramática de sus obras. En general son personajes anecdóticos, innecesarios, a veces bien captados, otras no, pero mal situados dentro de la estructura del drama. A veces hay hasta excesivas referencias nominales, como en el caso de "Cuando el amor muere" en que dos personajes innecesarios aparecen hablando tonterías y haciendo referencia nominal a personajes más tontos aún e innecesarios: o en "El Hombre Fuerte", que debido a eso cae a veces en el ridículo y la superficialidad.

Algo semejante ocurre "En las manos de Dios". Sin usar la síntesis dramática, Ramos presenta varios personajes con la misma representación temática, el vacío y la estúpidez. Aparecen bien captados como tipos, aunque exteriormente; pero la eliminación de alguno de ellos es necesaria. Es más, hay un personaje secundario diferente, nuevo en el panorama teatral del autor, Cuca, desequilibrada emocionalmente, rica en matices psicológicos, pero que a causa del desajuste evidente que tiene dentro de la acción dramática, cae de raíz y se hace insostenible.

Quizás en "Satanás" realice Ramos un uso más efectivo del personaje secundario, porque es una obra de atmósfera y son esos personajes los encargados de crear la atmósfera opresiva y obscurantista de un rincón de España. Aquí hay una razón de ser de esos personajes y una compensación dramática.

Un ejemplo fundamental e ineludible del mal uso de los personajes secundarios y de como no debe progresar una acción dramática, lo encontramos en "El Traidor", obra que fracasa debido al uso ineficaz de los personajes secundarios, a la inadecuada evocación del pasado y al desarrollo ineficaz de una acción dramática. Dos personajes secundarios sin vida propia, simples narradores del conflicto y que por lo tanto están anulados dramáticamente, realizan la evocación del pasado. Al carecer de vivencias, el pasado es un hecho muerto y la acción progresa en frío. Como es natural, la situación es puramente literaria y la pieza, que en su mayor parte elude los personajes esenciales, sólo tiene momentos de belleza literaria o de artificiales trucos escénicos, pero no de genuina fuerza dramática.

En sus personajes secundarios buscaba Ramos expresiones nacionales, pero su mirada crítica le imposibilitaba la expresión anímica sincera de los mismos. Tenemos por ejemplo el caso de Paco en "El Hombre Fuerte" y Teófilo en "Tembladera", jóvenes egoístas, agentes de disolución, bien captados en sus líneas generales, pero que no pasan de lo superficial. De ahí que los localismos de su lenguaje no sean más que atributos decorativos y ambientales que, por no venir de adentro en una estructuración profunda, no hacen más que envejecer la obra.

El personaje secundario ha de ejercer una función específica, síntesis que no puede en ningún modo romper el ritmo dramático, pero Ramos no tenía una conciencia plena de su mecanismo.

XI— LA EFECTIVIDAD DEL PERSONAJE DRAMATICO

La utilización efectiva de un elemento nacional que va más allá de los localismos del diálogo, para repretar el desajuste nacional, lo encontramos admirablemente logrado en el Gustavo de "Tembladera", llevado a escena con una vivacidad grandemente expresiva de su carácter. Es la fuerza motriz de la obra. La vivacidad, el torbellino, la acción a grado máximo, son logros que responden a su psicología. Hay una concordancia plena entre la estructura de la situación y la psicología de su personaje.

Ilustra además la transformación del teatro de Ramos desde "La Hidra", ya que en "La Hidra" Gustavo era un elemento patológico y enfermizo, transformado en "Tembladera" con el propósito de representar un desajuste social y educativo. Su transformación en particular y el de la obra en general demuestran un acierto temático.

El concepto de que un personaje ha de ser fuente de movimiento culmina en el tratamiento del joven polizón en "La leyenda de las estrellas", donde la angustia interior rica en reacciones externas dan lugar al desarrollo de casi toda la pieza.

No obstante, esta función dramática de cada uno de los personajes de la obra, no estuvo siempre prevista por Ramos, en su mayor parte no lo estuvo, y son muestras evidente de sus debilidades como dramaturgo.

XII— EL HOMBRE Y SU PRESENCIA

Negar las deficiencias del teatro de José Antonio Ramos es tan absurdo como negar sus virtudes. Su teatro carece de la plenitud por todos esperada pero algún día llegará. Lástima que no esté entre nosotros para buscar la solución, y lo que es más mucho más, para darla.

El teatro de José Antonio Ramos tiene, eso sí, una pureza plena de hombre; y ahora que tanto se habla de toma de conciencia, es precisamente a Ramos a quien debemos seguir. ¿Cómo podríamos sintetizar su toma de conciencia? Yo creo que las palabras de Benavente, ambiguas y dudosas, demasiado sutiles para tener pureza, nos pueden dar la clave. Benavente escribió en el prólogo de "Liberta".

"Si quiere usted ser... usted mismo ¡Ah!... Entonces contemporice usted en algo, porque en Arte hay que ser oportunista, como en política, como en todo... No es lo mismo engañar que hacer traición".

La obra de Ramos demuestra que no siguió el consejo. Y ahí está, precisamente, el secreto. En ese no hacer eso está la claridad y pureza de su ejemplo, y por consiguiente en eso está la extraña presencia de su muerte.

SEÑORITA CORAZONES SOLITARIOS

entrega segunda.

novela
por nathanael west.



Corazones Solitarios estaba tirado en la cama vestido, tal como lo habían dejado la noche anterior. Le dolía la cabeza y los pensamientos giraban dentro del dolor, como una rueda en el interior de otra rueda. Cuando abrió los ojos el cuarto, como una tercera rueda, giró alrededor del dolor de cabeza.

Desde donde estaba tirado podía ver el despertador. Eran las tres y media. Cuando sonó el teléfono, se arrastró fuera de aquella ácida pila de ropas de cama. Shrike quería saber si él tenía intenciones de presentarse en la oficina. Contestó que estaba borracho, pero que iba a hacer todo lo posible.

Se desvistió lentamente y se bañó. El agua caliente hizo que el cuerpo se sintiera mejor, pero el corazón permaneció como un trozo de grasa congelada. Después de secarse, encontró un poco de whisky en el botiquín y se lo bebió. El alcohol le calentó el forro del estómago.

Se afeitó, se puso una camisa limpia y un traje acabado de llegar de la tintorería y se fue a comer algo. Cuando terminó su segunda taza de café hirviente, ya era muy tarde para ir a trabajar. Pero no tenía por qué preocuparse, porque Shrike jámás lo despediría. El era un blanco demasiado perfecto para los chistes de Shrike. Una vez había tratado de que lo botaran recomendando el suicidio en su columna. Todo lo que Shrike dijo en protesta fue: "Acuérdate, por favor, que tu trabajo consiste en aumentar la circulación del periódico. El suicidio, es razonable pensar, debe derrotar estos propósitos".

Pagó el desayuno y dejó la cafetería. Quizá el ejercicio lo tonificaría. Decidió dar un paseito, pero se cansó pronto y cuando llegó al parquecito se dejó caer en un banco frente al obelisco conmemorativo de la guerra mexicana.

La construcción de piedra lanzaba una sombra larga, rígida, en el paseo que, se extendía ante él. Se sentó a mirarla sin saber por qué, hasta que se dio cuenta que se estaba alargando con rápidos movimientos espasmódicos y no como las sombras usualmente se alargan. Se asustó y miró rápidamente al monumento. Le pareció rojo e hinchado en el sol moribundo, como si fuera a convertirse en un geyser de semillas de granito.

Se alejó con paso urgente. Cuando llegó a la calle se empezó a reír. Aunque ya había probado con agua caliente, whisky, café, ejercicio, se había olvidado completamente del sexo. Lo que le hacía falta era una mujer. Se rió de nuevo, acordándose que en el instituto todos sus amigos creían que el sexo era capaz de calmar los nervios, relajar los músculos y limpiar la sangre.

Pero sólo conocía dos mujeres que lo toleraban. Y como había eliminado a Betty, ahora tendría que ser Mary Shrike.

Cuando besaba a la mujer de Shrike, se encontraba menos grotesco. Ella devolvía sus besos porque odiaba a Shrike. Pero aun en eso Shrike lo había vencido. A pesar de todo lo que él había suplicado, ella se negaba a acostarse con él.

Aunque Mary siempre gemía y ponía los ojos en blanco, nunca asociaba lo que ella sentía con el acto sexual. Cuando él forzaba esta asociación de ideas, ella se ponía muy molesta. El estaba convencido de que los gemidos eran genuinos por el cambio que ocurría en ella cuando él la besaba con fuerza. Su cuerpo emitía entonces un olor que enriquecía el perfume sintético de flores que usaba detrás de las orejas y en la curva del cuello. Ningún cambio similar ocurría en su propio cuerpo, sin embargo. Como a un muerto sólo la fricción lo entibiaba y sólo la violencia le hacía móvil.

Decidió tomarse unos tragos y luego llamar a Mary desde el bar de Delehanty. Era temprano y la taberna estaba vacía. El cantinero le sirvió y volvió a su periódico.

En el espejo detrás del bar colgaba un anuncio de agua mineral. Mostraba a una muchacha desnuda, que se mantenía en los límites de la decencia gracias a una neblina que emergía del manantial a sus pies. El artista había tenido mucho cuidado al dibujar sus pechos y los pezones eran protuberantes como sombreritos rojos.

Trató de excitarse en cómo Mary jugaba con sus senos. Los usaba como las coquetas del pasado habían empleado sus abanicos. Uno de sus trucos era usar una medalla colgando hasta el fondo del escote. Cada vez que él pedía permiso para verla, en vez de sacarla, ella se encorvaba hacía él para que mirase. Aunque muchas veces había pedido ver la medalla aún no se había enterado de lo que representaba.

Pero la excitación no venía. Si fuera posible, se sentía aún más frío que antes de empezar a pensar en mujeres. Nada de esto lo hacía con naturalidad. Pero no obstante seguía en ello, por pura desesperación, y se fue a telefonear a Mary.

—¿Eres tú?— preguntó ella y añadió antes de que pudiera contestar —tengo que verte en seguida. He tenido una pelea con él. Esta vez se acabó.

Ella siempre hablaba como en cintillos y su excitación lo forzó a aparecer casual:

—O. K. —contestó— ¿Dónde y cuándo?

—Dondequiera. He terminado con este perro. Te lo digo. Se acabó. Ella había peleado con Shrike otras veces y él sabía que a cambio de una cantidad ordinaria de besos tendría que oir una cantidad extraordinaria de quejas.

¿Quieres encontrarme aquí, en el bar de Delehanthy?— preguntó.

—No, ven tu acá. Estaremos solos y además tengo que bañarme y vestirme.

Cuando llegara a la casa posiblemente se encontraría con ella sentada encima de Shrike. Los dos estarían encantados de verlo y se irían los tres al cine, donde Mary le agarraría la mano por debajo de la butaca.

Volvió al bar en busca de otro trago y enseguida compró una botella de whisky y tomó un taxi. Shrike le abrió la puerta. Aunque esperaba encontrarlo allí, se sintió abochornado y cubrió su confusión haciéndose el borracho.

—Entra, entra, destructor de hogares —dijo Shrike con risa— La señora saldrá dentro de un momentico. Está en la bañadera.

Shrike tomó la botella que él llevaba y le sacó el corcho. Buscó agua efervecente y mezcló dos jaiboles.

—Bueno —dijo Shrike alzando el trago— Conque te estás metiendo en líos de estos, ¿eh? Whisky y la mujer del jefe.

Corazones Solitarios siempre estaba imposibilitado de responderle. Las respuestas que él tenía que dar eran demasiado amplias y comenzaban en épocas lejanas de la historia de la relación entre ambos.

—Estás haciendo trabajos de investigación, me imagino —dijo Shrike— Bueno no me pongas este whisky en la cuenta de gastos. No obstante esto, me gusta ver un muchacho que pone su alma en el trabajo Tu llevas la tuya en la boca.

Corazones Solitarios hizo un esfuerzo desesperado por bromear él también:

—Y tu —dijo— eres un tipo malo que le pega a su mujer.

Shrike se rio, pero demasiado y demasiado largamente, y entonces concluyó con un suspiro muy elaborado:

—Ah, hijo mío que equivocado estás. Aquí la que da los golpes es Mary.

Tomó un largo trago de su jaibol y volvió a suspirar, esta vez más elaboradamente:

—Mi amiguito, quiero tener una conversación contigo, de corazón a corazón. Me encantan las conversaciones de corazón y ya no hay con quien tenerlas. ¡Todo el mundo es tan duro! Quiero una conversación que me limpie el pecho. Es mucho mejor limpiarse el pecho que dejar que todo se le infecte a uno en las profundidades del alma.

Mientras hablaba, mantenía la cara viva guiñando y diciendo que sí con la barbilla, con gestos que evidentemente estaban intercalados para inspirar confianza y para probar que él era un tipo simple.

—Mi amiguito, tu acusación me duele profundamente. Ustedes, los amantes espirituales, se creen que son los únicos que sufren. Pero se equivocan. Aunque mi amor es de la carne y carnívoro, yo también sufro, es el sufrimiento lo que me precipita en brazos de las Miss Farkises de este mundo. Sí, yo sufro.

Aquí la inmutabilidad se rompió y un dolor verdadero trepó por su voz:

—Ella es egoísta. Es una perra egoísta. Era virgen cuando me casé con ella y desde entonces está peleando para seguir siéndolo. Acostarse con ella es como acostarse con un cuchillo en la ingle.

Ahora fue Corazones Solitarios quien se rio. Acercó su cara a la de Shrike y se rio todo lo que pudo. Shrike trató de ignorarlo terminando como si todo lo anterior hubiera sido un chiste.

—Dice que yo la violé. ¿Te imaginas a Willie Shrike, el infeliz de Willie Shrike violando a nadie? Yo soy como tú, uno de esos enamorados agradecidos.

Mary entró al cuarto en bata de baño. Se encorvó sobre Corazones Solitarios y le dijo:

—No le hables a ese cochino. Ven conmigo y trae el whisky.

Mientras la seguía al cuarto, oyó a Shrike tirar la puerta de la calle. Ella se metió en un closet grande a vestirse. El se sentó en la cama.

—¿Qué te dijo ese puerco?

—Dijo que eras egoísta, Mary. Una egoísta sexual.

—¡Qué tipo más descarado! Sabes por qué me deja salir con otros hombres. Para ahorrar. El sabe que yo me dejo toquetear y que vuelvo para acá toda perturbada y él no tiene más que subirse en la cama y ¡ya! ¡Qué tipo más descarado!

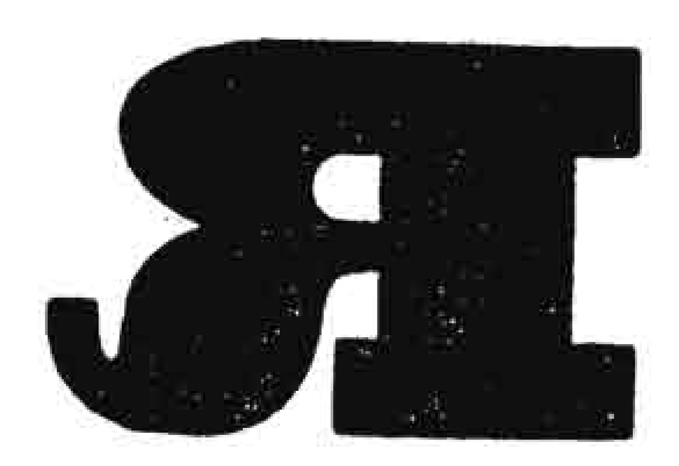
Ella salió del closet con un refajo de encaje negro y empezó a peinarse delante de la coqueta. Corazones Solitarios se encorvó a besarle la nuca.

—Vamos, vamos —se revolvió ella— Me vas a desarreglar.

El tomó un poco de whisky a pico de botella y le mezcló un jaibol a ella. Cuando se lo trajo, ella le dio un beso, un pequeño picotazo de recompensa.

—¿Dónde vamos a comer? —preguntó ella— Vamos adonde se pueda bailar. Quiero divertirme.

Tomaron un taxi hasta un lugar llamado "El Gaucho". Cuando entraron la orquesta estaba tocando una rumba. Un camarero vestido de cowboy sudamericano los llevó a una mesa. Mary inmediata-





mente se puso muy española y todos sus movimientos se hicieron lánguidos y llenos de abandono corporal.

Pero la atmósfera romántica sólo le acentuó la sensación de grasa helada. Trató de luchar contra ella diciéndose que era infantil. ¿Qué le habia pasado a su comprensivo corazón? Guitarras, chales de colorines, comida exótica, trajes extravagantes: todo esto era parte del mundo de la ensoñación. El habia hasta aprendido a no reirse de los anuncios que enseñaban a pintar, a escribir, a ser ingeniero, a añadir pulgadas a los biceps o al busto. Por lo mismo, debía darse cuenta de que la gente que venía al "Gaucho" eran los mismos que querían escribir y vivir vidas de artistas, ser ingenieros con botas de goma, tener puños que asustaran al jefe, acunar una ondulada cabeza sudamericana sobre pechos deformes. Eran la misma gente que le pedía ayuda a La Señorita Corazones Solitarios.

Pero su irritación era demasiado honda para que se disipara con este método. Por el momento los sueños le dejaban frío, por humildes que fuesen.

—Me gusta este sitio. —dijo Mary— Es un poquito falsote, pero es divertido y tengo ganas de divertirme.

Le dio las gracias ofreciéndosele en una serie de gestos formales, impersonales. Vestía un traje brilloso y muy apretado, como acero cubierto de vidrio. Habia algo limpiamente mecánico en su pantomima.

—¿Por qué quieres divertirte?

—Todo el mundo quiere divertirse, a menos que estén enfermos.

¿Estaba él enfermo? En una gran ola fria, los lectores de su columna saltaron por encima de la música, de los chales de colores y los camareros pintorescos, sobre el cuerpo brilloso de ella. Para salvarse, pidió ver la medalla. Como una niñita que ayuda a un viejo a cruzar la calle, ella se inclinó hacia él para que mirara hacia las profundidades de su escote. Pero antes de tener chance de ver nada, un camarero vino hasta la mesa.

—La mejor manera de divertirse es poner divertida a la otra gente —dijo Corazones Solitarios— Acuéstate conmigo y verás que contento me pongo.

La previa derrota de su voz hizo posible que ella ignorara la petición y la mente de ella se contagió con el tono depresivo:

—He sufrido mucho —dijo ella— Desde el principio la vida ha sido durisima. Cuando era niña, vi morir a mi madre. Tenía cáncer del seno y un dolor horrible. Se murió tirada contra una mesa.

—Acuéstate conmigo —dijo él.

—No, vamos a bailar.

—No quiero. Cuéntame lo de tu madre.

—Se murió recostada en una mesa. El dolor era tan grande que se arrastró a morirse fuera de la cama.

Mary se encorvó para mostrar cómo su madre había muerto y él hizo otro intento de ver la medalla. Vio que tenía la figura de un corredor, pero no pudo leer la inscripción.

—Mi padre fue muy cruel con ella —continuó— Era un pintor retratista. Un hombre de genio, pero...

Dejó de oir e intentó que su corazón comprensivo entrara nuevamente en acción. Los padres eran también parte del negocio de los sueños. Mi padre era un Príncipe ruso, mi padre era un jefe indio de la tribu Piute, mi padre era un Barón australiano con muchas ovejas, mi padre perdió todo su dinero en Wall Street, mi padre era un retratista. La gente como Mary no podía vivir sin esos cuentos. Los contaba porque querían hablar de otras cosas que no fueran la ropa o los negocios o las películas, porque querían hablar de algo poético.

Cuando acabó su cuento, él dijo:

—Pobrecita— y se inclinó para mirar de nuevo la medalla. Esta vez ella lo ayudó separándosela del cuello con los dedos. Al fin pudo leer la inscripción: "Otorgada por la Escuela Latina de Boston, por el primer lugar en la carrera de 100 yardas"

Era una pequeña victoria, pero aumentó su fatiga y se alegró cuando ella sugirió que se marcharan. En el taxi, le rogó que se acostara con él. Manoseó su cuerpo como un escultor que odiara su propia arcilla, pero no había ningún método definido en sus caricias y los dos permanecieron frios.

En la puerta del apartamiento, ella se volvió a besarlo y sintió una chispa en sí. Se negó a soltarla y trató de convertirla en una llama. Ella apartó su boca de un largo beso húmedo.

—Oyéme —dijo ella— No podemos parar de hablar. Tenemos que seguir hablando. Willie probablemente oyó el elevador y está escuchando detrás de la puerta. Tú no lo conoces. Si no nos oye hablar, sabrá que nos estamos besando y abrirá la puerta. Es uno de sus trucos más viejos.

El la apretó y trató desesperadamente de mantener la llama viva.

—No me beses la boca —dijo ella— Tengo que seguir hablando.

Le besó el cuello y luego le abrió el vestido y le besó los senos. Ella tenía miedo de resistir y de dejar de hablar.

—Mi madre murió de cáncer del pecho —dijo con una voz valiente— Se murió recostada contra una mesa. Mi padre era pintor retratista. Tuvo una vida muy alegre. Maltrataba a mi madre. Ella tenía cáncer del pecho. Ella...

El le arrancó la ropa y ella empezó a tartamudear y a repetirse. El vestido cayó a sus pies. El le arrancó la ropa interior hasta que estuvo desnuda bajo el abrigo. Trató de arrastrarla al piso.

—Por favor, por favor —suplicó ella— Va a salir y a encontrarnos.

Le detuvo la boca con un largo beso.

—Déjame, mi vida —suplicó ella— A lo mejor no ha llegado todavia. Si no ha llegado, te dejo entrar.

El la soltó. Ella abrió la puerta y entró de puntillas, llevando sus ropas enrrolladas bajo el abrigo. La oyó encender la luz en la sala y se dio cuenta de que Shrike no estaba detrás de la puerta. Entonces oyó pasos y se escondió detrás de la caja del elevador. La puerta se abrió y Shrike se asomó en el corredor. Tenía puesta nada más que la parte de arriba de su pijama.

CORAZONES SOLITARIOS HACE TRABAJOS DE INVESTIGACION

La redacción estaba fria y húmeda al dia siguiente, y Corazones Solitarios estaba sentado en su buró con las manos en los bolsillos y las piernas muy juntas. Un desierto, pensaba, no de arena sino de cosas sucias y oxidadas, rodeado por una cerca en que estaban pegados anuncios que describen los acontecimientos del dia: Madre mata a cinco con un hacha, mata a siete, mata a nueve... Mujer golpea a dos, golpea a tres... Dentro de la cerca Desesperada, Destrozada, Desilusionada con marido tuberculoso y todos los demás estaban componiendo las letras "CORAZONES SOLITARIOS", con conchas de almejas, como si estuvieran decorando el jardín de una estación rural de trenes.

No vio a Goldsmith acercándose por detrás, hasta que un brazo pesado le cayó en el cuello como una avalancha. Se soltó con un gruñido. Su ira divirtió a Goldsmith, que se sonrió apretujando sus mejillas gruesas, como rollos gemelos de rosado y suave papel sanitario.

—¿Y cómo anda ese borracho?— preguntó Goldsmith, imitando a Shrike.

Corazones Solitarios sabia que Goldsmith había hecho su columna ayer, así que tuvo que esconder la molestia para lucir agradecido.

—No fue molestia —dijo Goldsmith— Fue un placer leer tu correspondencia.

Se sacó un sobre del bolsillo y lo tiró en el buró:

—De una admiradora— dijo y guiñó el ojo, dejando caer un parpado gris lenta y lujuriosamente sobre un ojo húmedo y salaz. Corazones Solitarios cogió la carta:

Querido Corazones Solitarios:

No sirvo para escribir así que quisiera hablar con usted. Tengo sólo 32 años pero he sufrido mucho en esta vida y soy muy desgraciada en mi matrimonio con un cojo. Necesito muchos buenos consejos, pero no puedo contar mi caso en una carta, porque no sirvo para escribir y se necesita ser un experto para contar lo que me pasa. Yo sé que usted es un hombre y me alegro, porque no confío en las mujeres. Alguien me le señaló a usted en el Bar de Delehanty y me dijeron que era el hombre que daba los consejos en el periódico y en seguida que lo vi, supe que usted podría ayudarme. Usted tenia puesto un traje azul y un sombrero gris y yo estaba con mi marido que es cojo.

No me da pena pedirle que me vea en privado porque me parece que ya lo conozco. Así que por favor, llámeme al Burgess 7-7323 que es mi número, porque necesito consejos sobre mi vida matrimonial.

Una admiradora.
FAY DOYLE.

Tiró la carta al cesto con grandes muestras de repugnancia. Goldsmith se rio de él:

—Vamos, Dostoiewski. Eso no se hace. En vez de hacerte el ruso y recomendar el suicidio mejor debieras hacerle un hijo a esta mujer y así aumentar la circulación potencial del periódico.

Para espantarlo, Corazones Solitarios se hizo el ocupado. Haló la máquina de escribir y se puso a teclear la columna.

"La vida, para la mayoría de nosotros, luce como una lucha terrible, de dolor y desilución, sin esperanza o alegria. Oh, mis queridos lectores, eso sólo es aparente. Cada hombre, aún el más pobre o humilde, puede entrenarse a usar sus sentidos. Ver el cielo moteado de nubes, el mar salpicado de espuma... Oler el aroma embriagador de los pinares... Sentir los goces táctiles del terciopelo y el satín... Como dice la canción popular "Las mejores cosas de la vida son gratis". La vida es..."

No pudo seguir y volvió al desierto imaginado donde Desesperada, Destrozada y las otras seguían construyendo su nombre. Se les habían acabado las conchas y ahora usaban fotografías desvanecidas, abanicos sucios, horarios pasados, barajas, juguetes rotos, joyas de imitación: basuras que el recuento había hecho preciosas, mucho más preciosas que esos tesoros que dicen arrastra el mar.

Mató su corazón comprensivo con una risa y entonces buscó en el cesto la carta de Fay Doyle. Como una rosada tienda de campaña, la abrió sobre el desierto. Sobre la caoba oscura del buró, el papel barato tenía tonos de carne. Pensó en la señora Doyle como en una tienda de campaña, cubierta de pelos y venas, y en él mismo como en un esqueleto: la calavera y los huesos cruzados de la insignia de un colegial. Cuando el esqueleto entró en la tienda de carne, floreció en cada una de sus articulaciones.

Pero a pesar de sus pensamientos, se mantuvo seco y frío como un hueso pulido y quedó allí sentado, tratando de encontrar una razón moral para no llamar a la Doyle. Si él pudiera creer en Cristo, el adulterio seria un pecado, todo seria muy simple y las cartas serían muy fáciles de contestar.

Su completo fracaso lo llevó hasta el teléfono. Dejó la redacción y se fue al corredor donde había un teléfono de traganíquel. Las paredes de la casetica estaban cubiertas de dibujos pornográficos. Pegó sus ojos en dos genitales desincorporados y le dio a la operadora el número Burgess 7-73-23.

—¿Está la señora Doyle?

—¿Hola, quién es?

—¿Quiero hablar con la señora Doyle? —dijo él— ¿Es usted la señora Doyle?

—Sí, soy yo— la voz estaba endurecida por el miedo.

—Es la Señorita Corazones Solitarios

—¿La señorita qué?

—La Señorita Corazones Solitarios, el hombre que escribe la columna. Ya iba a colgar cuando ella lo arrulló:

—Oooh, hola...

—Usted me escribió que la llamara.

—Oh... ¿cómo?

El se dio cuenta de que ella quería que él dirigiera la conversación

—¿Cuándo quiere verme?

—Ahora— siguió arrullando ella y él casi podía sentir el aliento, tibio y húmedo, a través del auricular.

—¿Dónde?

—Diga usted.

—Bueno —dijo él— En el parque, junto al obelisco, de aquí a una hora.

Volvió al buró y terminó la columna. Fue al parque y se sentó en el banco junto al obelisco a esperar a la Doyle. Pensando aún en las tiendas de campaña, examinó el cielo y vió que era de color kaki y estaba mal extendido. Lo examinó como un detective estúpido que busca una clave de su propio agotamiento. Cuando no encontró nada, volvió sus ojos entrenados a los rascacielos que amenazaban el parquecito desde todos los rincones. En sus toneladas de piedras forzadas y acero torturado, creyó encontrar una pista.

Los americanos han disipado su energía racial en una orgía de picar piedras. En pocos años habían picado más piedras que los egipcios en varios siglos. Habían laborado histéricamente, desesperadamente, como si supieran que esas mismas piedras algún día los picarían a ellos.

El detective vio una mujerona entrando al parque y caminando en su dirección. Hizo un rápido catálogo: piernas como macetas, pechos como globos, y la frente como un pichón. A pesar de la saya de cuadros, el sueter rojo y la chaqueta de piqué, lucía como un capitán de la policía. Esperó a que ella empezara a hablar.

—¿Corazones Solitarios? Oh, hola...

—¿Señora Doyle?— se puso de pie y le tomó el brazo, que era como un muslo.

—¿Dónde vamos?— dijo ella cuando él empezó a caminar.

—A tomarnos un trago.

—Yo no puedo ir al bar de Delehanty. Me conocen ahí.

—Iremos a mi casa.

—¿No se verá mal?

No tuvo que contestar porque ella estaba caminando en la dirección que él le marcaba. Mientras la seguía por la escalera de su apartamento, contempló sus masivos jamones en acción: era como enormes piedras de moler.

Mezcló dos jaiboles y se sentó junto a ella en la cama.

—Usted debe conocer muy bien a las mujeres, por su trabajo— dijo ella con un suspiro, dejando caer su mano en la rodilla de él.

El siempre había sido el que atacaba, pero sintió un extraño placer al ver los roles invertidos. Se echó hacia atrás cuando ella se le adelantó a buscar un beso. Ella





le agarró la cabeza con las manos y lo besó en la boca. Al principio tintineó como un relojito, pero luego el tic tac se suavizó y se espesó hasta parecer el latido de un corazón. Latió más alto y más rápidamente cada segundo, hasta que pensó que iba a explotar y la empujó con un rudo salto.

—No

—¿No qué?

—Ay, mi vida, apaga la luz.

Fumó un cigarrillo en la obscuridad, escuchándola desvestirse. Hacía ruidos marinos: algo golpeó como una vela, hubo un crujir de sogas y entonces oyó un ruido de ola-contra-muelle, producido por el choque de la goma contra la carne. Su llamado de que se apresurara era un gemido marino y cuando se acostó, ella se viró como una marea, dominada por la luna.

Unos quince minutos más tarde él se arrastró fuera de la cama como un nadador exhausto que abandona la costa y se dejó caer en la butaca junto a la ventana. Ella fue al baño, volvió y se sentó encima de él.

—Estoy aborchornada. Usted se creerá que soy una mujer mala.

El negó con la cabeza.

—Mi marido no sirve para nada. Es un cojo como te escribí y mucho más viejo que yo —se rio— Está seco. No es marido mío desde hace años. Lucy mi hijita no es de él.

El vio que ella esperaba que él se asombrase e hizo lo posible para alzar las cejas.

—Es una historia muy larga —dijo ella— Fue por Lucy que tuve que casarme con él. Te estarás preguntando que por qué me casé con un cojo. Es un cuento larguísimo.

Su voz era tan hipnótica como un tomtom y tan monótona. Su mente y su cuerpo ya estaban medio dormidos.

—Es una historia larga, larguísima, y por eso no podía escribirlo por carta. Tuve mi problema cuando los Doyle vivían en los altos en la calle Center. Yo era buena con él y lo acompañaba al cine porque el era medio inválido aunque yo era una de las muchachas más populares de la cuadra. Así que cuando yo tuve mi problema no sabía qué hacer y le pedí el dinero para un aborto. El no tenía dinero y en lugar de eso decidimos casarnos. Todo me pasó por confiarme con un cochino italiano. Yo creía que él era buena gente pero cuando le pedí que se casara conmigo me botó de su casa y ni me dio el dinero. Dice que si me daba el dinero se estaba haciendo reo. ¿Habráse visto degenerado?

—No— dijo él. La vida de que ella hablaba era aún más pesada que su cuerpo. Era como si una viva y gigantesca carta de "Corazones Solitarios" se le hubiera posado en el cerebro, como un pisapapeles.

—Después que nació la niña le escribí a ese cochino pero no me contestó y hace como dos años me puse a pensar en lo injusto que era que Lucy dependiera de un cojo y no reclamara sus verdaderos derechos. Así que busqué su dirección en la guía y llevé a Lucy a verlo. Como le dije, yo no quería nada para mí, pero quería que Lucy tuviera sus derechos. Bueno, después de tenernos esperando una hora —yo estaba insultada, pensando en el mal que le había hecho a su hijita— al fin un mayordomo nos metió en la sala. Muy fina y muy señora, porque el dinero no es todo y él no es más caballero que yo dama, el muy cochino... pues le dije que tenía que hacer algo por su hijita Lucy Bueno, tuvo el descaro de decir que en su vida me había visto y que si seguía molestando me iba a mandar a sacar. Eso me puso envenenada y le fuí para arriba al muy desgraciado y le dije lo que pensaba de él. Entró una mujer que me figuro que era su esposa y yo grité más duro: "Es el padre de mi hija, es el padre de mi hija". Cuando fueron al teléfono a llamar un policía, cogí a la chiquita y salí corriendo.

—Y ahora viene lo más raro. Mi marido es un tipo de lo más extraño y siempre se imagina que es el padre de la niña y hasta habla de "nuestra" hija. Bueno, cuando llegué a casa Lucy no hacía más que preguntarme por qué yo había dicho que aquel hombre era su papá. Quería saber si Doyle no era su verdadero papá. Yo debía haber estado medio loca porque le dije que se acordara siempre que su verdadero papá era un hombre llamado Tony Benelli y que él me había engañado. Le dije muchas porquerías por el estilo... yo no sé para qué uno ve tantas películas. Bueno, cuando Doyle llegó a casa lo primero que Lucy le largó fue que él no era su padre. Se puso bravo y quiso saber qué le había dicho yo. No me gustó el tono y le dije "La verdad". Yo creo que era que yo estaba molesta de tanto verlo corriendo atrás de la chiquita. Me persiguió y me dio en la mejilla. Ningún hombre me pone una mano arriba así que le pegué yo también y él me amagó con el bastón, pero perdió el equilibrio y se cayó en el suelo y empezó a llorar. La niña estaba también en el suelo llorando y yo también me tiré en el suelo a llorar.

Ella esperó a que él comentara, pero permaneció en silencio hasta que ella lo instó con el codo.

—Tu esposo probablemente las quiere, a ti y a la niña— dijo.

—Quizás, pero yo era una muchacha bonita y podía haber escogido lo que me diera la gana. ¿Quién quiere pasarse la vida con un contrahecho que parece un camarón?

—Todavía eres bonita— dijo él sin saber por qué, quizás porque estaba asustado.

Ella lo premió con un beso y luego lo arrastró a la cama.

CORAZONES SOLITARIOS Y LA CIENAGA DESOLADA

Poco después de irse la Doyle, Corazonez Solitarios se sintió físicamente enfermo y no pudo abandonar su cuarto. Los dos primeros días de su enfermedad se borraron con el sueño, pero en el tercer día su imaginación comenzó de nuevo a trabajar.

Se encontró a sí mismo en la vidriera de una casa de empeños, llena de abrigos de pieles, sortijas de brillantes, relojes, pistolas, aperos de pesca, mandolinas. Todas esas cosas eran la parafernalia del sufrimiento. Un destello torturado se retorcía en el filo de un estilete; un cuerno desconchado gemía de dolor.

Se sentó en la vidriera, a pensar. El Hombre tiene un tropismo de orden. Las llaves en un bolsillo, el menudo en otro. Las mandolinas tienen claves de Sol Re La Mi. El mundo físico tiene un tropismo de desorden. Las llaves quieren mezclarse con el menudo. Las mandolinas luchan por desentonarse. Cada orden tiene en sí el germen de la destrucción. Todo orden está condenado, pero la batalla vale la pena.

Una trompeta, marcada con $2.49, dio la señal de batalla y Corazones Solitarios se precipitó a la refriega. Primero formó un falo de viejos relojes y botas de goma, luego un corazón de sombrillas y anzuelos para truchas, más tarde un rombo de instrumentos musicales y sombreros hongos y después de esto círculos, triángulos, cuadrados, swastikas. Pero nada era definitivo y empezó a construir una gran cruz. Cuando la cruz se hizo demasiado grande para la casa de empeños, la trasladó a la costa del océano. Ahí cada ola añadió a sus materiales de construcción, con más rapidez que sus brazos. Sus trabajos eran enormes. Se arrastró más allá de la última ola, cargado de detritus del mar: botellas, conchas, pedazos de corcho, cabezas de pescado, pedazos de red.

Borracho de extenuación, al fin se durmió. Cuando se despertó se sintió muy débil, pero en calma.

Hubo un tímido golpecito en la puerta. Se abrió y Betty entró al cuarto con las manos llenas de paquetes. La hizo creer que estaba dormido.

—Hola— dijo súbitamente.

Asustada, ella se volvió a explicar:

—Me enteré que estabas enfermo, así que te traje sopa caliente y otras cosas.

Estaba demasiado cansado para molestarse por su aspecto inocente y maternal y la dejó darle la sopa con una cuchara. Cuando terminó de comer, ella abrió la ventana y volvió atender la cama Cuando el cuarto estuvo en orden empezó a marcharse, pero él la llamó.

—No te vayas Betty.

Ella haló una silla al lado de la cama y se sentó sin hablar.

—Siento lo que pasó el otro día —dijo— Creo que estaba enfermo.

Ella mostró que aceptaba su excusa, ayudándolo a excusarse:

—Es el trabajo de Corazones Solitarios. ¿Por qué no lo sueltas?

—¿Y hago qué?

—Trabajar en una agencia de anuncios o algo.

—Tu no entiendes, Betty, yo no puedo soltarlo. Y aunque me fuera, no ganaría nada. No podría olvidar las cartas, haga lo que haga.

—Quizás yo no entiendo —dijo ella— Pero creo que estás haciendo el papel de tonto.

Quizás te haga entender. Vamos a empezar por el principio. Contratan a un hombre para que dé consejos a los lectores de su periódico. Todo es un truco para aumentar la circulación y la redacción entera lo considera un chiste. A él le viene bien el trabajo porque a lo mejor es el camino para conseguir una columna de chismes y además está cansado de servir de reportero en la calle. El también considera su trabajo como un chiste, pero después de unos meses, el chiste no tiene gracia. Ve que la mayoría de las cartas son peticiones profundamente humanas de ayuda moral y espiritual, que son torpes expresiones de genuino sufrimiento. También descubre que sus corresponsales lo toman en serio. Por primera vez en la vida, se ve forzado a examinar los valores por los cuales vive. El examen le muestra que él es la víctima del chiste y no su perpetrador.

Aunque había hablado con sobriedad, vio en sus ojos que Betty aun lo consideraba un tonto. Cerró los ojos.

—Estás cansado —dijo— Me voy

—No, no estoy cansado. Sólo estoy cansado de hablar. Habla tú un rato.

Ella le contó de su niñez en una finca y de su amor por los animales, de ruidos campestres y olores campestres y de qué limpio y fresco es todo en el campo. Dijo que él debía vivir allí y que si se decidía llegaría a descubrir que muchos de sus problemas eran problemas de la ciudad.

Cuando estaba hablando, Shrike entró al cuarto. Estaba borracho e inmediatamente dio un alarido, como si creyera que Corazones Solitarios estaba demasiado cerca de la muerte para oírlo con claridad Betty se fue sin despedirse. Shrike había oído sus últimas palabras sobre el campo, porque dijo:

—Mi amiguito, estoy de acuerdo con Betty, tú eres muy escapista. Pero no estoy de acuerdo con que la tierra sea el mejor método para ti.

Corazones Solitarios viró la cara para la pared y se tapó hasta la cabeza con las colchas. Pero Shrike era inescapable. Alzó la voz y habló a través de las colchas a la nuca de Corazones Solitarios.

—Hay otros métodos y, para tu edificación personal, los describiré. Pero primero hablemos de la escapatoria a la tierra, recomendada por Betty. Estás aburrido de la ciudad y de sus inquietos millones. Las maneras y costumbres de los hombres, la forma en que consiguen y prestan y gastan, la forma en que malgastan su vida interior: todo es demasiado para ti. Los ómnibus se demoran mucho, pero el subway va muy lleno. ¿Qué hacer? Comprar una finca y caminar tras el trasero húmedo de un caballo, sin cuello ni corbata, arando tus tierras. Mientras remueves la rica tierra oscura, el viento trae un aroma de pinos y estiércol y el ritmo de una vieja, vieja labor late en tu sangre. Con este ritmo siembras y lloras y cosechas, entre las filas preñadas de maíz. Tus pasos se convierten en los pasos pesados y sensuales de un indio ebrio, mientras aplastas la semilla en la tierra hembra. Plantas no dientes de león, sino frijoles y verduras. ¿Qué me dices, amigo? ¿Prefieres la tierra?

Corazones Solitarios no respondió. Estaba pensando en cómo Shriker aceleraba su enfermedad enseñándole a tocar su única escapatoria, Cristo, con un grueso guante de palabras.

—Me imagino que tu silencio quiere decir que has votado en contra de la tierra. Esa vida es aburrida y laboriosa. Consideremos ahora los Mares del Sur. Vives en bohío de palmas con la hija del Rey, una núbil doncella en cuyos hijos existe la sabiduría de los siglos. Sus pechos son peras doradas, su vientre es un melón, su olor es el de las lianas del bosque. En la tarde, en la laguna azul, bajo la luna de plata, le cantas suaves y lánguidas melodías. Tu cuerpo es dorado como el de ella y los turistas necesitan del dedo acusador de un misionero para señalaros. Te envidian tu saya de yerba y tu risa cantarina y tu novia doradita y tus tenedores de dedos. Pero tú no les devuelves la envidia y cuando una niña de sociedad viene a tu bohío en la noche, tratando de encontrar el secreto de tu felicidad, la [illegible] de vuelta a su yate, que cuelga en el horizonte como un caballo nervioso. Y así vas soñando día a día, pescando, cazando, bailando, nadando, besando y recogiendo flores para decorarte el pelo... Bueno, amigo ¿qué piensas de los Mares del Sur?

Corazones Solitarios trató de detenerlo haciéndole creer que estaba dormido Pero nadie engañaba a Shrike.

—Silencio de nuevo —dijo—. Y de nuevo tienes razón. Ya los Mares del Sur no dan más y no sirve para nada imitar a Gauguin. Pero no te desanimes, sólo hemos rascado la superficie de nuestro objetivo. Examinemos ahora el Hedonismo o sea coger el dinero y mandar al diablo el crédito... Dedicas tu vida a la búsqueda del placer. Nada de abusos, claro, pero sabiendo que tu cuerpo es una máquina de goces, lo tratas cuidadosamente para que te rinda el máximo. Golf y bebida y bailarinas españolas. Pero sin desantender los placeres de la mente. Fornicas bajo cuadros de Matisse y Picasso, bebes en vasos de Renacimiento y a menudo pasas una tarde ante la chimenea, con Proust y una manzana. Ah, pero después de muchos placeres, llega el día en que descubres que pronto has de morir. Te portas valientemente y decides dar una

última fiesta. Invitas a tus viejas queridas, entrenadores, artistas y compañeros de juergas. Los huéspedes están vestidos de negro, los camareros son negros, la mesa es un ataúd creado para tí por Eric Gill. Sirves caviar y moras y café sin crema. Cuando han terminado las bailarinas, te levantas, pides silencio para explicar tu filosofía de la vida. "La vida" dices "es un club donde no te aceptan quejas, donde te dan una sola mano y hay que jugarla hasta el final. Así que aunque las cartas sean malas y estén marcadas por la mano del destino, juega como un caballero. Emborráchandote, come lo que haya en la mesa, entreténte con las muchachos, pero recuerda cuando estás dando vueltas de carnera que hay que despedirse sin quejas, como un buen deportista..."

—Ni siquiera voy a preguntarte qué piensas de esa escapatoria. No tienes dinero ni estúpidez suficiente para intentarlo. Pero ahora llegamos a una que te viene mejor: ¡el Arte! Hazte artista o escritor. Cuando tengas frío caliéntate ante los tonos flamígeros del Ticiano, cuando tengas hambre nútrate con los alimentos espirituales de las nobles armonías de Brahms, los acordes de Bach, el trueno de Beethoven. ¿Tendrá algún significado especial el que los tres empiecen con "B"? Pero no te arriesgues. Diles que se queden con sus rameras de sociedad y su pato a la naranja. Para ti: "l'art vivant", el arte vivo como le llaman. Diles que sabes que tus zapatos están rotos y que tienes granos en la cara, si, y que tienes los dientes botados y una pata de palo, pero que no te importa, porque mañana tocan el último Cuarteto de Beethoven en el Carnegie Hall y en tu casa tienes las Obras Completas de Shakespeare completas en un volumen.

Después del arte, Shrike describió el suicidio y las drogas. Cuando hubo terminado con ellos, llegó a lo que llamaba la meta de su conferencia.

—Amigo mío, tengo por supuesto que ni la tierra, ni los Mares del Sur, ni el Hedonismo ni elarte ni el suicidio ni las drogas significan nada para nosotros. No somos hombres que tragamos camellos para estar luego estreñidos. Sólo Dios es nuestra escapatoria. La Iglesia es nuestra única esperanza, la Primera Iglesia de Cristo Dentista, donde es adorado como principal enemigos de las caries. La Iglesia cuyo símbolo es la nueva Trinidad moderna: Padre, Hijo y Fox Terrier. Y así, amigo mío, déjame dictarle tu carta a Cristo:

Querido Señorito Corazón Solitario de la Señorita Corazones Solitarios:

Tengo veintiséis años de edad y trabajo en el giro de periódicos. La vida es para mi un desierto sin consuelo. No encuentro placer en la comida, la bebida o las mujeres. Ya ni las artes me alegran El Leopardo de la Inconformidad pasea las calles de mi ciudad interior; el León de la Desolación acecha ante los muros de mi ciudadela. Todo es desencanto y mortificación del espíritu. Me siento rematado. ¿Cómo puedo creer, cómo puedo tener fe en este mundo? ¿Es verdad que los grandes científicos vuelven a creer en ti?

Leo tu columna y me gusta mucho. Escribiste una vez: "Cuando la sal haya perdido su sabor, ¿quién la saboreará de nuevo?".

¿Será acaso la respuesta "Sólo el Salvador"?

Le agradecería que me contestara rápidamente, Queda suyo atte.

Un Suscriptor.

CORAZONES SOLITARIOS EN EL CAMPO

Betty vino a ver a Corazones Solitarios al día siguiente y cada día después. Con ella traía sopa y pollo hervido para que él comiera.

El sabía que ella creía que él no quería ponerse bien, pero seguía sus instrucciones porque se daba cuenta de que esta enfermedad no tenía importancia. Era sólo un truco del cuerpo para aliviar algo más profundo.

Cada vez que él mencionaba las cartas o a Cristo, ella cambiaba el tema para hacerle largos cuentos sobre la vida en el campo. Parecía pensar que si él no hablaba de estas cosas su cuerpo se pondría bien, y luego todo iría igualmente bien. Comenzó a darse cuenta de que había un plan definido detrás de todos los cuentos de la finca, pero no podía explicarse qué sería.

Cuando llegó el primer día de primavera, se sintió mejor. Ya había pasado más de una semana en cama y estaba ansioso por levantarse. Betty lo llevó a pasear al Zoológico y le divirtió su evidente creencia en el poder curativo de los animales. Parecía que ella pensaba que él se calmaría con sólo mirar un búfalo.

Quería volver al trabajo, pero ella lo obligó a que le pidiera unos días más de licencia a Shrike. Le estaba agradecido y la complació. Entonces ella le contó su plan. Su tía tenía aún la finca en Connecticut en que ella había nacido y podían ir allá y acampar en la casa.

Le pidió un viejo Ford prestado a una amiga. Lo cargaron con comida y equipos y partieron un día de madrugada. Tan pronto como llegaron a la salida de la ciudad, Betty empezó a comportarse como una niña excitada, saludando a los árboles y a la yerba con deleite.

Después que pasaron New Haven llegaron a Bramford y ahí salieron de la carretera del Estado para internarse en un terraplén que llevaba a Monkstown. El camino iba a través de bosques casi salvajes, donde vieron ardillas rojas y una perdiz. Tuvo que admitir, aún a sí mismo, que las nuevas hojas pálidas, formadas y coloreadas como llamas de cirio, eran bellas y que el aire olía limpio y vivo.

Había una laguna en la finca y la vieron a través de los árboles antes de llegar a la casa. Ella no tenía llave, así que tuvieron que forzar la puerta. El olor pesado, musgoso de los muebles viejos y la madera podrida les hizo toser. El se quejó Betty dijo que no le importaba, porque no era olor humano. Puso tanto énfasis en la palabra "humano" que él se rió y la besó.

Decidieron acampar en la cocina porque era la habitación mayor y la menos atestada de muebles. Había cuatro ventanas, una puerta y las abrieron todas para airear el lugar.

Mientras él descargaba el auto, ella barrió e hizo un fuego con una silla rota. La estufa parecía una locomotora y era casi tan grande como una, pero la chimenea estaba buena y pronto tuvieron el fuego. El trajo agua del pozo y la puso a hervir. Cuando el agua estaba caliente, la usaron para limpiar un viejo colchón que habían encontrado en uno de los cuartos. Luego pusieron el colchón a secar.

Fue casi el atardecer antes de que Betty lo dejó descansar. Se sentó a fumar un cigarro, mientras ella preparaba la cena. Comieron frijoles, huevos, pan, fruta y dos tazas de café por cabeza.

Después de terminar de comer, había aún luz suficiente y fueron a mirar la laguna. Se sentaron juntos, con las espaldas apoyadas en un roble y vieron a un pájaro cazando ranas. Cuando ya iban a regresar, dos cervatillos vinieron al lado opuesto de la laguna. Las moscas los estaban molestando y entraron al agua y empezaron a comerse los lirios. Betty hizo ruido accidentalmente y los animalitos corrieron hacia el bosque.

Cuando volvieron a la casa, ya estaba oscuro. Encendieron la lámpara de kerosén que habían traído con ellos, halaron el colchón hasta la cocina e hicieron la cama en el suelo junto a la estufa.

Antes de irse a la cama se fueron al portal a fumar el último cigarrillo. Hacía mucho frío y tuvo que volver a buscar una colcha. Se sentaron juntos, envueltos en la colcha. Había muchas estrellas. Una lechuza hacía mucho ruido en el bosque y cuando se calló, empezaron los pájaros junto a la laguna. Los grillos hacían tanto ruido que casi ahogaban a los pájaros.

Aún envueltos en la colcha tenían frío. Entraron e hicieron un gran fuego en la estufa, usando piezas de una mesa para hacer que la candela durara. Se comieron una manzana cada uno, se pusieron los pijamas y se fueron a la cama. El la acarició, pero cuando ella le dijo que era virgen la dejó tranquila y se durmió.

Se despertó con el sol en los ojos. Betty estaba traqueteando con la estufa. Lo mandó a la laguna a lavarse y cuando volvió ya estaba listo el desayuno de huevos, jamón, papas, manzanas fritas, pan y café.

Después del desayuno, ella trató de hacer el lugar más confortable y él fue en máquina hasta Monkstown, para buscar fruta fresca y los periódicos. Compró gasolina en un garaje y le contó al dueño lo de los cervatillos. El hombre dijo que aún había muchos en la laguna porque allí no iban nunca los judíos. Dijo que no eran los cazadores los que espantaban a los ciervos, sino los judíos.

Volvió a la casa a la hora de almuerzo y, después de comer, fueron a dar un paseo por el bosque. Bajo los árboles había tristeza. Aunque la primavera estaba avanzada, en la sombra no había más que muerte: hojas podridas, hongos grises y blancos, y un silencio funeral que lo envolvía todo.

Más tarde hubo más calor y decidieron nadar. Entraron desnudos al agua. Estaba tan fría que sólo pudieron quedarse unos minutos. Corrieron hasta la casa y se tomaron un trago rápido de ginebra y entonces se sentaron en una esquina soleada del portal.

Betty no podía estar mucho tiempo sentada. no había nada que hacer en la casa, así que empezó a lavar la ropa interior que había traído en el viaje. Cuando terminó, colgó una tendedera entre dos árboles. El la miraba trabajar, sentado en el portal. Tenía el pelo amarrado en un pañuelo de cuadros, pero por lo demás estaba completamente desnuda. Lucía un poco gorda, pero cuando colgó una pieza en la tendedera toda la grasa desapareció. Sus brazos levantados le alzaron los pechos hasta que fueron como pulgares con puntitas rosadas.

No había viento que perturbara la fuerza de gravedad. Las nuevas hojas verdes colgaban hacia abajo y brillaban en el sol caliente como un ejército de pequeñas armaduras de metal. En alguna parte del bosque un pájaro cantaba. Su sonido era como una flauta ahogada de saliva.

Betty se detuvo con los brazos en alto para oir al pájaro. Cuando se calló, ella se volvió a él con una risa culpable. El le tiró un beso. Ella lo atrapó en el aire, con un gesto que era infantilmente sexual. El saltó la baranda del portal y corrió a besarla. Cuando cayeron, sintió el olor mezclado del sudor, el jabón y la yerba aplastada.

(CONTINUARA)

Lunes de R



Ilustraciones de Fornés

estima que el arte —y la poesía— solo debe ser arte. Es decir: preocuparse —si es que ello es una pre-ocupación— de la belleza. Es lo que usualmente se denomina "el arte por el arte".

La otra posición es la que tiene en cuenta otros aspectos ajenos a la mera expresión estética en la obra del arte. Por ejemplo, el hombre. El hombre en tanto que ser humano sujeto al tiempo —a su tiempo— y a su medio vital. Esta segunda posición tiene varios matices. Juegan en ella las ideologías que tratan de resolver, de algún modo, la situación del hombre.

Guillén se adscribe, lógicamente, a esta segunda posición. Estima que no cree "que el poeta sea "libre" en lo que "libertad" suponen desasimiento de su época, sino todo lo contrario; es su reflejo y su vez, incluso "a pesar de". Mas, por otra parte, arguyo que una poesía de este tipo —literatura "comprometida", como diría Jean —Paul Sartre— "no significa descuido de la forma, el poco-más-o-menos".

ASIDUO LECTOR DE LOS CLASICOS ESPAÑOLES

Es evidente que la obra de un poeta no surge de La Nada. Ahí está eso que se llama cultura, que es el resultado del hombre —del quehacer del hombre— inseparable de su Historia. Es por ello que un autor tiene sus lecturas —y Guillén ha fatigado la historia literaria—, y que no parte del punto cero.

Ese partir de algún sitio —de algún sitio en la Historia, o de varios lugares en el tiempo de la cultura humana— es lo que vulgarmente puede ser nominado como "influencias". Sobre ellas habla Guillén en tono limpio y reposado:

—En mi obra han influido los clásicos españoles: Lope, Quevedo, Góngora y Garcilaso. De los románticos, Espronceda. De los contemporáneos, amo a Antonio Machado. Además, ¿quién logró sustraerse a la influencia de Rubén Darío en nuestra juventud?

Y para ahondar aun más en el tema, lo comenta: "En esto de las influencias creo, en primer término, que son no sólo inevitables, sino necesarias. El quid está en asimilarlas, en transformarlas en sustancia propia. Valery ha dicho: "El león está hecho de cordero digerido". El problema, pues, —recalca Guillén— consiste en digerir el cordero... que a veces es otro león".

PROYECTOS FUTUROS Y VISION PASADA

Tras seis años de exilio —la tiranía le prohibió el regreso a la patria— Nicolás Guillén regresó a Cuba. Gracias al triunfo de esta nuestra Revolución Cubana. Se siente "muy bien en Cuba". Ha visitado ya diversas ciudades donde ha dado lecturas de sus poemas. "como en América del Sur. Allá —dice— esto es normal y los poetas van de ciudad en ciudad ofreciendo recitales en los teatros; vive de eso".

Y añade: "En la Argentina, en Chile, en Uruguay, los poetas son muy respetados y el público llena las salas donde ellos hablan. En Cuba está ocurriendo ya algo igual. A principios de mes iré a Santiago, invitado por la Universidad de Oriente; y a mi regreso, me quedaré en Camagüey, donde me invitó el Lyceum".

Con estas palabras termina la entrevista Nicolás Guillén, el poeta de más arraigo en el pueblo. Y el más conocido fuera de nuestro país, merced a la varias y eficaces traducciones y ediciones de sus libros de versos...

POEMAS DE NICOLAS GUILLEN



TIERRA EN LA SIERRA Y EL LLANO

Eres amo de mi tierra,
de los árboles y el río,
te veré;
de mis pájaros y el viento
y de la sierra y el llano,
te veré.
Eres amo de mi vida,
mi vida que no es de nadie,
sino mía,
ni siquiera de mis padres,
sino mía.
Te veré.

Ay, de la caña al rosal
y del rosal a la caña,
hundiendo vas tu puñal.
Te veré,
ay, cómo te voy a ver,
te veré.

Ayer te mandé una carta
y la escribí con mi sangre,
te veré,
para decirte que quiero,
quiero la sierra y el llano,
te veré,
y el río que me robaste,
el río junto a los árboles,
los árboles en el viento,
el viento lleno de pájaros
y mi vida,
mi vida que no es de nadie,
sino mía.
Te veré.

Ay, de la caña al rosal
y del rosal a la caña,
hundiendo vas tu puñal.
Te veré,
ay, cómo te voy a ver,
te veré.

Vivo sin tierra en mi tierra,
sin tierra siempre viví,
no tengo un metro de tierra
donde sentarme a morir.
Te veré.

Con Fidel que me acompaña,
con Fidel verde y florido,
vengo a cortarte la mano,
vengo a coger lo que es mío,
te veré,
tierra en la sierra y más tierra,
tierra en la sierra y el llano,
te veré,
y el río junto a los árboles,
los árboles en el viento,
el viento lleno de pájaros
y mi vida,
mi vida que no es de nadie,
sino mía.
Te veré.

Santiago de Cuba,
Marzo de 1959

POEMAS DEL GRAN ZOO

EL CARIBE

En el acuario del Gran Zoo,
nada el Caribe.
Este animal
marítimo y enigmático,
tiene una cresta de cristal,
el lomo azul, la cola verde,
vientre de compacto coral,
grises aletas de ciclón.

En el acuario, esta inscripción:

Cuidado; muerde.

II

GUITARRA

Fueron a cazar guitarras,
bajo la luna llena.
Y trajeron ésta,
pálida, fina, esbelta,
ojos de inagotable mulata,
cintura de ardiente madera.
Es joven, apenas vuela.
Pero ya canta
cuando oye en otras jaulas
aletear sones y coplas.
Los sonesombres y las coplasolas.

Hay en su jaula esta inscripción:

Cuidado; sueña.

III

LA OSA MAYOR

Esta es la Osa Mayor.
Cazada en junio 4, 64,
por un sputnik cazador.
(No tocar las estrellas
de la piel).
Se solicita
un domador.

IV

EL ACONCAGUA

El Aconcagua. Bestia
solemne y frígida. Cabeza
blanca y ojos de piedra fija.
Anda en lentos rebaños
con otros animales semejantes
por entre rocallosos desamparos.

En la noche,
roza con belfo blando
las manos frías de la luna.

V

LA PAJARITA

Sola, en su jaula mínima,
dormitando,
la Pajarita de Papel.

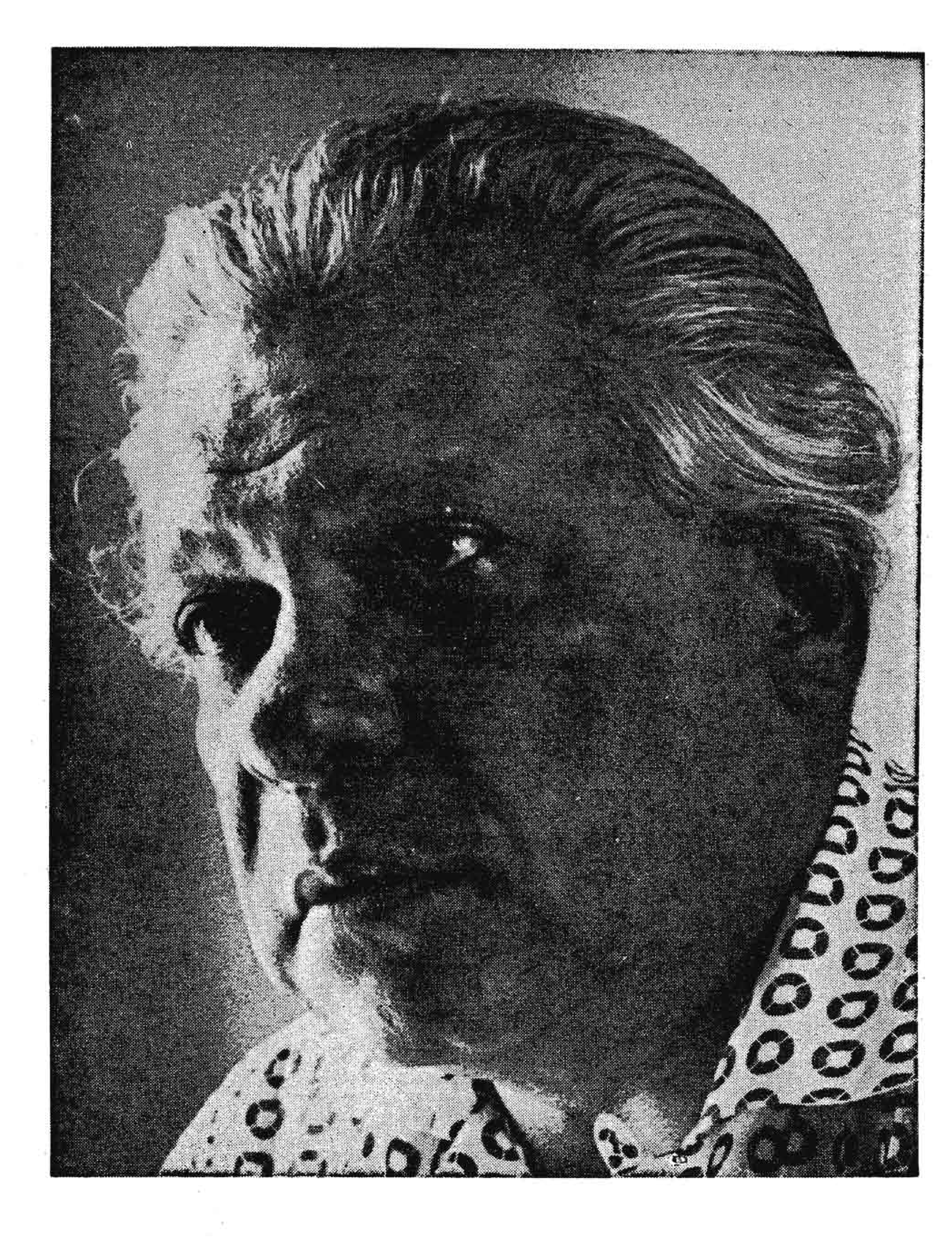
VI

LOS USUREROS

Monstruos ornitomorfos,
en anchas jaulas negras,
los usureros.

Hay el Copete Blanco (Gran Usurero Real)
el Usurero-Buitre, de las grandes llanuras
el Torpedo Vulgar, que devora a sus hijos
el Rabidaga de cola cenicienta,
que devora a sus padres
el Vampiro Mergánsar,
que chupa sangre y vuela sobre el mar.

En el ocio forzado
de sus enormes jaulas negras,
los usureros cuentan y recuentan sus plumas
y se las prestan a interés.





VII

LOS RIOS

He aquí la jaula de las culebras.
Enroscados en sí mismos,
duermen los ríos, los sagrados ríos.
El Mississippi con sus negros,
el Amazonas con sus indios.
Son como los zunchos poderosos
de unos camiones gigantescos.

Riendo, los niños les arrojan
verdes islotes vivos,
selvas pintadas de papagayos,
canoas tripuladas
y otros ríos.

Los grandes ríos despiertan,
se desenroscan lentamente,
engullen todo, se hinchan, a poco más revientan
y vuelven a quedar dormidos.

Buenos Aires,
diciembre, 58.